E.M. Forster

ASPECTOS DO ROMANCE

EDIÇÃO REVISTA

EDITORA GLOBO

Outras obras do autor: Romances: Where Angels Fear to Tread (1905)/ The Longest Journey (1907)/ A Room with a View (1908)/ Howards End/ A Passage to India (1924)/ Maurice (1971)/ Arctic Summer (1980). *Coletâneas de Contos:* The Celestial Omnibus (and others stories) (1911)/ The Eternal Moment (and other stories) (1928)/ England's Pleasant Land (1940)/ The Collected Tales of E. M. Forster (1947)/ Billy Budd (1951)/ The Life to Come (and other stories) (1972). ensaios: Alexandria: A History and Guide (1922)/ Pharos and Pharillon (A Novelist's Sketchbook of Alexandria Through the Ages) (1923)/ Goldsworthy Lowes Dickinson (1934)/ Abinger Harvest (1940)/ Two Cheers for Democracy (1951)/ The Hill of Devi (1953)/ Marianne Thornton, a Domestic BiographY (1956)/ Commonplace Book(1987).

Edward Morgan Forster, filho de um arquiteto, nasceu em Londres, no dia 1º de janeiro de 1879. Estudou na Tombrigde School e no King's College, de Cambridge, onde se bacharelou em letras clássicas e história, em 1901. A partir desse ano, em companhia da mãe, passou longas temporadas na Áustria, na Itália e na Grécia. Entre 1912 e 1922 esteve duas vezes na Índia e viveu em Alexandria, de 1915 a 1919, servindo como soldado durante a Primeira Guerra Mundial.

Ainda estudante, com Lowes Dickinson e R. C. Trevelyan, fundou a *Independent Review*, na qual publicou seu primeiro conto, "The Story of a Panic". Influenciado por H. O. Meredith, chegou a ser membro da Cambridge Conversation Society, mais conhecida como "Apostles", grupo de jovens que discutiam moral e outros temas relacionados à intelectualidade. Muitos desse círculo logo se tornariam famosos: Lytton Strackey, John Maynard Keynes, Leonard Woolf e Desmond MacCarthy, entre outros.

O romance de estréia de Forster, *Where Angels Fear to Tread*, foi publicado em 1905 e alcançou rápido sucesso. A ele se seguiu, dois anos depois, *The Longest Journey* [*A mais longa jornada*]. *A Room with a View* [*Uma janela para o amor*], de 1908, foi adaptado para o cinema em 1985, com direção de James Ivory, tendo nos papéis principais Maggie Smith, Helena Bonham Carter, Denholm Elliott, Julian Sands e Daniel Day-Lewis. Em 1987, o mesmo diretor filmou *Maurice* – romance publicado postumamente, em 1971 – estrelado por James Wilby, Rupert Graves e Hugh Grant, entre ou-tros. Sua obra mais conhecida, porém, é *A Passage to India* [*Passagem para a Índia*], de 1924, que, em 1984, também tornou-se filme, dirigido por David Lean e protagonizado por Judy Davis, Peggy Ashcroft e Alec Guiness. *A Passage to India*, o livro, recebeu dois prêmios: The Femina / Via Heureuse Prize e The James Tait Black Memorial Prize. Sua primeira coletânea de contos, *The Celestial Omnibus*, é de 1911.

Forster foi convidado para as Clark Lectures, na Universidade de Trinity, Cambridge, o que lhe propiciou escrever o presente livro, *Aspects of the Novel* [*Aspectos do romance*], publicado em 1927. Ainda em Cambridge redigiu a biografia de um dos professores de quem foi amigo, *Goldsworthy Lowes Dickinson* (1934). Em 1956 publicou outra biografia, dessa vez sobre sua tia: *Marianne Thornton: A Domestic Biography*.

Além de romancista, contista, ensaísta e biógrafo, Forster foi também memorialista, tendo escrito alguns relatos de viagem — como *Alexandria: A History and Guide* (1922) e *Pharos and Pharillon: A Novelist's Sketchbook of Alexandria Through the Ages* (1923). De seus sete romances, dois foram publicados após sua morte, ocorrida no dia 7 de junho de 1970.

E. M. FORSTER

ASPECTOS DO ROMANCE

organização:
Oliver Stallybrass

tradução:
Sergio Alcides

prefácio:
Luiz Ruffato

GLOBO LIVROS

Copyright © The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, 1927, 1974
Copyright da tradução © 2003 by Editora Globo S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Título original:
Aspects of the Novel

Preparação: Beatriz de Freitas Moreira
Revisão: Maria Sylvia Castro de Azevedo Corrêa, Denise Padilha Lotito, Nair Hitomi Kayo e Luciano Marchiori
Índice: Luciano Marchiori
Capa: Paula Astiz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Forster, Edward Morgan, 1879-1970

Aspectos do romance / E. M. Forster ; organização Oliver Stallybrass ; tradução Sergio Alcides ; prefácio Luiz Ruffato. – 4. ed. rev. – São Paulo : Globo, 2005.

Título original: Aspects of the Novel

isbn 978-85-250-5451-7

1.Ficção inglesa – História e crítica I. Stallybrass, Oliver. II. Ruffato, Luiz. III. Título

04-7300 cdd-823.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Ficção : Literatura inglesa : História e crítica 823.09

2. Romances : Literatura inglesa : História e crítica 823.09

Direitos de edição em língua portuguesa para o Brasil
adquiridos por Editora Globo S. A.
Av. Jaguaré, 1485 – 05346-902 – São Paulo – SP
www.globolivros.com.br

Sumário

Capa
Outras obras do autor
Sobre o autor
Folha de rosto
Créditos
Prefácio
Introdução do organizador
Nota do tradutor
Nota do autor
Dedicatória
1
2
3
4
5
6
7
8
9
apêndice a
apêndice b
apêndice c
apêndice d
Índice anotado
Notas

Prefácio

A poética do romance de Forster

Este é um livro que não pode faltar na biblioteca de quem pretende ter pelo menos um mínimo de conhecimento acerca da cultura ocidental. Podemos discordar ou concordar total ou parcialmente com o autor, mas nunca desconhecê-lo. Não fosse por outras razões, poderíamos brandir que, em *Aspectos do romance*, E. M. Forster lança um conceito, que pode hoje ser encontrado no mais simples dos manuais de teoria literária: o de personagens "planas" e "redondas". Mas o ensaio, publicado originalmente em 1927, nos conduz a outras agudas reflexões sobre o gênero, que o colocam "anacronicamente" – e ele se divertiria deveras com isso – na vanguarda das discussões do século xxi.

Antes, porém, apresentemo-lo: Edward Morgan Forster, nascido em 1879, estudou letras clássicas e história em Cambridge, viveu na Itália, Grécia, Alemanha e Índia, participou do célebre Bloomsbury Group (com Virginia Woolf, John Maynard Keynes, Dora Carrington e Lytton Strachey), escreveu seis romances e dedicou-se, após o encerramento de sua carreira como romancista, ao ensaio literário e à biografia. Morreu em 1970, ano de publicação da primeira edição de Aspectos do romance no Brasil.

Um leitor mais exigente poderia, após percorrer todo o livro, reclamar que Forster centrou muito suas discussões em torno da literatura de língua inglesa, o que viria a prejudicar um estrangeiro que não tenha pleno domínio das obras que ele cita. Outro, apressado, julgaria que, após sua publicação, muitos romances e romancistas romperam as amarras do gênero, jogando por terra suas considerações. E outros mais, aqueles que preferem aderir ao último modismo – ou seja, que tratam a obra literária com a mesma sofreguidão com que lêem as notícias do dia –, a esses, o nome Forster deve soar como marca de cerveja.

Como o derradeiro tipo descrito provavelmente não abrirá este livro, tentemos responder aos outros dois.

Convidado a uma série de conferências no Trinity College Cambridge (uma instituição fundada por Henrique viii, em 1546), Forster inicia sua preleção explicando por que não iria se deter no tema proposto (e repetido anualmente), qual seja, uma reflexão "sobre algum período ou períodos da Literatura inglesa não anterior a Chaucer". O autor começa exatamente relativizando qualquer possibilidade de limitar sua discussão à Literatura inglesa, já que, argumenta, se a poesia inglesa não teme ninguém, a ficção é menos exitosa: "não contém o que de melhor já se escreveu, e se o negarmos, incorreremos em provincianismo". Embora a condução das conferências se dê sempre com relação a alguma obra em língua inglesa, Forster está acenando para o resto da Europa, lembrando escritos em outros idiomas. E como suas conclusões, na maior parte das vezes brilhantes, são universais, podemos dar como vencido por pontos o nosso

primeiro leitor-tipo.

Enfrentemos, pois, o segundo. Forster continua sua explicação: "Ocorre que essa idéia de um período ou desenvolvimento no tempo, com a conseqüente ênfase sobre influências e escolas, é exatamente o que espero evitar". Aqui o romancista britânico aponta para a sincronicidade das obras. "A História se desenvolve, a Arte permanece imóvel". O que pode parecer paradoxal, tem um sentido: os romancistas "vêm de diferentes épocas e camadas, com temperamentos e aspirações os mais diversos, mas todos têm na mão uma pena, e estão no processo de criação". E continua: "Um espelho não se aperfeiçoa porque um só espetáculo histórico se desenrola à sua frente. Ele só se aperfeiçoa quando recebe uma nova camada de mercúrio – em outras palavras, quando adquire nova sensibilidade; e o sucesso do romance está em sua própria sensibilidade, não no sucesso de seu assunto". Como o conceito de sincronicidade coloca a criação literária "além do tempo", cremos que podemos dar por vencido o segundo leitor-tipo. Agora, por nocaute técnico.

Ainda, antes de entrarmos de vez nos tópicos da conferência pronunciada por Forster, permita-me, leitor, mais uma pequena amostra da contemporaneidade de suas idéias. O ensaísta grita uma obviedade, mas, como todas as obviedades, poucos ouvem. "É preciso ler os livros (o que é um infortúnio, porque isso leva tempo); é o único modo de descobrir o que eles contêm". Há aqueles que acreditam piamente que não importa o que os livros contêm, mas de onde eles emanam. A esses, Forster contraporia, com humor: "Algumas tribos selvagens os comem, mas a leitura é o único método de assimilação deles conhecido no Ocidente".

Um romance, afirma Forster, é uma ficção em prosa com não menos de 50 mil palavras. Ele mesmo admite tratar-se de uma definição pouco filosófica, mas não se atém a esse ponto. Os "aspectos" – "por ser não-científico e vago" – que ele vai discutir são: estória, pessoas, enredo, fantasia, profecia e padrão e ritmo.

A estória – aspecto fundamental do romance – é "uma narrativa de eventos dispostos conforme a seqüência do tempo". E, nesse sentido, a estória imita a vida diária: pensamos num acontecimento como ocorrido antes ou depois de outro; "freqüentemente não ocorre esse pensamento e muitas das nossas conversas e das nossas acões se baseiam nesse pressuposto". Mas, afirma Forster, parece haver algo mais na vida além do tempo, o "valor", mensurável não por minutos, mas pela intensidade. E o que um bom romance faz é, concomitantemente, narrar a vida no tempo, incluindo a vida dos valores. Além disso, o autor chama a atenção para a estória como repositório de uma voz. "O que a estória faz de fato a partir dessa capacidade em particular, tudo o que pode fazer a partir daí, é transformar-nos de leitores em ouvintes, aos quais se dirige 'uma' voz, a do narrador tribal, de cócoras no meio da caverna, dizendo uma coisa após a outra enquanto a audiência não adormece entre seus despojos e ossos."

As pessoas – "os protagonistas numa estória" – podem ser planas ou redondas. Este parece ser o conceito de Forster mais difundido e talvez, ainda assim, não de todo compreendido. Partindo do pressuposto, citado do filósofo

francês Alain, de que enquanto a História enfatiza as causas externas que determinam a ação dos homens – a noção de fatalidade –, no romance tudo se fundamenta na natureza humana, "e o sentimento dominante é de uma existência na qual tudo é intencional, mesmo as paixões e os crimes, inclusive a miséria". Ou, em outras palavras, "a ficção é mais verdadeira do que a história, porque ultrapassa as evidências, e todos nós sabemos por experiência própria que existe algo além das evidências".

Então, Forster divide as personagens em "planas" – que podem ser expressas por uma só frase, porque são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade – ou "redondas", quando construídas ao redor de mais de um fator. Ou, em outras palavras, se ela "é capaz de nos surpreender de modo convincente", é redonda; se ela "nunca nos surpreende", é plana; se não convence, "é plana pretendendo ser redonda". Agora, mesmo admitindo que as pessoas planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto as redondas, Forster é categórico em afirmar que "o romance mais complexo por vezes requer gente 'plana' tanto quanto gente 'redonda', e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida".

Tendo estudado a estória e as personagens, chegamos ao enredo. Na definição de Forster, como a estória, o enredo é uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai na causalidade. Uma estória se mantém equilibrando-se na curiosidade. Mas um enredo requer inteligência e memória. "A memória e a inteligência estão intimamente ligados: só podemos compreender se lembrarmos." E aqui desponta a contemporaneidade de Forster. Depois de definir o enredo, o romancista aponta o seu grande defeito: a exigência de remate. "Não fosse a existência da morte ou do casamento, não sei como o romancista mediano concluiria seus livros. A morte e o casamento são quase a única conexão que ele estabelece entre os personagens e o enredo". E antecipa indagações que permeariam todo o resto do século xx: A estrutura produzida nesses termos é a melhor possível para um romance? Por que o romance tem de ser planejado? Por que precisa ter fecho? Não pode ser deixado em aberto?

Até aqui então, resumidamente, os instrumentos propostos por Forster para uma aproximação da forma do romance são: "curiosidade para a estória" – ou, "o que vem a seguir"; "sentimentos humanos e sendo de valor para as personagens" – ou, a ocorrência de personagens "planas" ou "redondas"; "inteligência e memória para o enredo" – ou o "porquê". Esses tópicos encaminham-nos para a Beleza, "que o romancista nunca deve almejar, embora ele fracasse se não a atingir". Talvez, seja essa a espinha dorsal da poética do romance perseguida por Forster. Os itens "fantasia" e "profecia" extrapolam o conceito básico, e os "padrão e ritmo" não chegam a constituir-se como definições.

Logo na primeira conferência, Forster afirma que o romance – "uma massa formidável e muito amorfa" – está cercado por duas cadeias de montanha – a Poesia e a História – e limitado por um mar, que ele não denomina. E não o faz porque, considerando suas próprias indagações, poderíamos compreender o "mar" como a vastidão da Metafísica, habitado por uns poucos autores que, desvencilhando-se da condição de narrador, atingem o papel de profetas. E quais seriam as características intrínsecas da literatura profética? Requer humildade e

ausência de *sense of humour*; atinge mais fundo; é espasmodicamente realista; nos dá a sensação de uma canção ou de um som; sua face volta-se em direção à unidade; e sua confusão é incidental. O grande nome, para Forster, da literatura profética é Hermann Melville. Dostoiévski, Emily Brontë e D. H. Lawrence, cada um em sua especificidade, são outros autores lembrados pelo ensaísta.

A fantasia – um tom abaixo da profecia – é assim identificada por Forster: onde os outros romancistas dizem, "aqui está algo que poderia ocorrer em suas vidas", o fantasista diz, "eis algo que não poderia ocorrer em suas vidas". "O poder da fantasia penetra em cada canto do universo, mas não nas forças que o governam". Para separar a fantasia da profecia, o ensaísta socorre-se de James Joyce. "Joyce tem muitas qualidades próximas da profecia, e mostrou (especialmente em *Portrait of the Artist*) uma imaginosa percepção do mal. Mas ele solapa o universo muito à maneira de um operário, sempre em busca dsta ou daquela ferramenta; apesar de toda a sua dispersão interior, ele é demasiado estreito; nunca é vago a não ser depois de cuidadosa deliberação; é conversa, muita conversa, e nunca é canção."

Finalmente, Forster tenta definir dois conceitos, para ele importantes na compreensão do romance: padrão (emprestado da pintura) e ritmo (importado da música). O padrão, argumenta, nasce principalmente do enredo: "e o acompanhar como a luz nas nuvens, permanecendo visível depois que ele passa. Às vezes, o formato do livro é a beleza, tomando-se o livro como um todo, em sua unidade, e nosso exame seria mais fácil se fosse sempre assim. Às vezes, porém, não é. Quando não for, vou chamá-lo de ritmo". Ou seja, o ritmo seria, nesse caso, repetição mais variação.

Cremos que, chegados ao fim, perdurem dúvidas e temas obscuros, lacunas e conceitos falhos. Mas não é assim também a vida?

Luiz Ruffato

Forster tinha o costume de, ao início de cada ano, fazer no seu diário um resumo do ano que acabara de passar, apresentando para sua própria inspeção um balanço de sua saúde física e espiritual, de sua fama e, às vezes, de sua fortuna. Nessas ocasiões, a pena corria mais fácil na direção da auto-repreensão e da autocomiseração do que dos seus contrários; e, assim, 1927 foi um ano

> difícil de resumir porque me sinto contente, e penso que ele foi [...]. Subestrutura de dinheiro e fama. Rendeu cerca de seiscentas libras, e acho que poderia ter rendido ainda mais. Conferências (jan.-mar., publicadas em out.) foram um sucesso. Platéia numerosa no Arts Theatre,[1] e, em conseqüência, ingresso como membro no King's.

As conferências foram as Clark Lectures, um ciclo anual patrocinado pelo Trinity College, de Cambridge, que talvez seja o mais famoso de todos os que tratam de literatura inglesa. Desde Leslie Stephen e Edmund Gosse até William Empson e I. A. Richards, os conferencistas selecionados incluem não só a lista previsível de críticos e estudiosos famosos, ou que foram famosos, mas também, nos últimos cinqüenta ou sessenta anos, alguns ocasionais praticantes de uma das artes literárias – por exemplo, um historiador, um dramaturgo ou um poeta. No ano letivo de 1926-27, essa honra coube, pela primeira vez, a um romancista; e o nome selecionado foi o do autor de um romance recente muito apreciado, *A Passage to India*.

Forster ficou satisfeito com o convite, mas hesitou antes de aceitá-lo; e em 17 de março de 1926 escreveu a seu amigo indiano Syed Ross Masood:

> Estou um pouco inquieto com relação às Clark Lectures, para as quais acabei de ser convidado pelo Trinity College, de Cambridge. São oito conferências sobre literatura inglesa a serem apresentadas lá neste outono ou na próxima primavera, com a remuneração bastante considerável de duzentas libras. Devo aceitá-las, se conseguir tomar coragem.[2]

Por um lado, havia o dinheiro, o desconforto por saber que ele não estava escrevendo outro romance nem nenhuma outra coisa de maior substância, e, sobretudo, talvez, o prestígio – por estar seguindo os passos de T. S. Eliot, por cuja poesia Forster sentia uma forte admiração, ainda que não a manifestasse. (Pela de A. E. Housman seus sentimentos eram inespecíficos; mas isso deve ter sido um pouco depois de ele saber que Housman tinha sido convidado antes de Eliot, e de ter podido não apenas ver, mas também copiar a elegante carta com que

Housman recusava o convite.)[3] Por outro lado, havia os fatores que demandavam "coragem": o principal deles, com certeza, não era tanto o desafio de se dirigir a uma platéia vasta e predominantemente acadêmica, mas o medo de, ao fazê-lo, e tendo como assunto aquela "inofensiva galinha", o romance – já que, fosse qual fosse o tom do convite, ele devia saber o que esperavam dele – despertar, inclusive de seus colegas romancistas, a acusação de inconsistência. Por boa parte de sua vida Forster esteve consciente do "golfo existente entre o estado da crítica e o da criação";[4] e quando, vinte anos depois de proferir as Clark Lectures, foi convidado para ir à outra Cambridge falar sobre "A *raison d'être* da crítica", começou admitindo de maneira nada relutante que "a causa *contra* a crítica é alarmantemente forte" e concluiu com a afirmação de que *não existe* "uma *raison d'être* de primeira ordem para a crítica nas artes".[5] O trabalho crítico que ele realizou, mesmo sustentando tais pontos de vista, é, com nenhuma outra exceção, diminuto quanto à escala, irrequieto quanto ao modo, e mais caracterizado por *insights* súbitos e agudos do que pela análise detalhada, ou pela consistente aplicação de uma teoria crítica qualquer, ou pelo tipo de dissecação que pode ser esperada numa série de oito conferências "sobre período ou períodos da Literatura Inglesa não anteriores a Chaucer".[6] Terá ele realmente desejado competir com Mr. Clayton Hamilton, de cujos *Material and Methods of Fiction* ele tanto debochara alguns anos antes,[7] ou com o Professor E. A. Baker, cuja monumental *History of the English Novel* ele agora viria a tratar com um grau de desrespeito que levaria o autor a protestar, indignado, e Forster retratou-se parcialmente?[8]

Talvez a resposta nunca tenha sido seriamente incerta: seu recente sucesso poderia se revelar um efêmero piscar da ribalta americana (a vendagem de *A Passage to India* nos Estados Unidos ultrapassara em muito a britânica), e, além disso, ele, ao contrário de Housman, não tinha "estudos" a interromper, pedantes ou não, e, em último caso, para chegar a uma recusa, ele precisaria ter muito menos vaidade, ou uma vaidade de tipo mais austero e mais sofisticado. Seja como for, a aceitação não afastou inteiramente seus receios, alguns dos quais mencionou em carta de 11 de julho a um amigo em Alexandria, G. H. Ludolf:

> Suponho que a única serventia de eu estar vivo – pelo menos a única serventia pública – é produzir bons livros, coisa que não posso dizer que esteja fazendo. Passo meu tempo lendo romances escritos por outras pessoas, em função de umas conferências a serem proferidas em Cambridge no ano que vem. [...] Estou fazendo a travessia de *Clarissa Harlowe*. Acabei de devorar Defoe e Sterne, e adoro ambos. Tudo isso é bastante agradável, e as conferências são bem pagas. Mas são atividades que nada têm a ver com criação. Sinto-me como um manequim, do qual se extraiu a vida real, e sempre pensei – temo que sempre deva pensar – que a maioria dos homens acima dos quarenta está na mesma situação: são felizes e bastante agradáveis, desfrutam de algumas coisas, ocupam certa posição (depois de a terem atingido):

> mas o respeito que eles conspiram a fim de reter está completamente fora do lugar.

A "devoração" de romances do século xviii começou provavelmente em abril, com *Tristram Shandy* e *Moll Flanders*, cujas entradas abrem a série de notas do Livro dos Lugares-Comuns de Forster. Tendo chegado até aí, escreveu a Virginia Woolf em 17 de maio confessando que *Tristram* e *Moll* eram novidade para ele, e perguntando com a maior inocência pelos "nomes dos melhores romances".[9] Mesmo que não tenha lido todos, suspeito que tivesse uma idéia mais clara a respeito deles do que deixava transparecer. Em todo caso, como nesse trecho ele estava desdenhando como "triste conclusão de bloomsburiana" uma das opiniões que V. W. tornou públicas,[10] não é provável que estivesse escrevendo sob excessiva influência das recomendações que ela lhe fizera em privado, se é que ela chegou a atender seu pedido de ajuda.

Se a princípio Forster ficou "confuso" com "a honra um tanto inquietante" de suas conferências, a primeira "foi melhor do que eu esperava", depois da segunda anotou que "até agora a platéia parece interessada", após a terceira as conferências eram "um sucesso popular em meio às *intelliganzanettes* de Cambridge", com a sétima tornaram-se "um grande sucesso", e por fim "o maior sucesso", a ponto de "minha ascensão constante para a fama me impedir" de escrever cartas.[11] Parece fora de dúvida que as conferências foram amplamente apreciadas pela maior parte da platéia – embora isso seja explicado de maneira bem diferente pelos dois correspondentes que fizeram a gentileza de me enviar suas recordações.[12] Mr. George Rylands, que assistiu a várias das conferências, lembra-se do "sorriso malicioso" de Forster, "que de repente rebentava numa gargalhada meio abafada e quase infantil", acrescentando:

> Morgan nunca pontificava; nunca era doutrinário; nunca parecia complacente nem afetava superioridade. Sobretudo, embora nunca elevasse o tom de voz, nunca murmurava. As conferências, como ele afirma na versão impressa, "tiveram um tom informal, de conversa". [...] Os melhores conferencistas da série Clark que o sucederam se saíram bem pelas mesmas razões. Falaram, como fizera Morgan da maneira mais memorável, naturalmente [...]; falaram para "o Leitor Comum".

É de presumir que esta prova apresentada por um membro do King's College teria sido impugnada no tribunal por meu outro correspondente, o Dr. F. R. Leavis, que compareceu às oito conferências e se recorda de ter ficado "estarrecido com a nulidade intelectual que as caracterizou". Para ele, a explicação para a "recepção explicitamente favorável" a Forster e seu "repugnante" sucesso junto à sua – "certamente *sua*" – platéia reside no fato de que esta era largamente composta de "tolíssimas esposas de lentes e suas amigas" (as *intelliganzanettes* citadas por Forster?), embora também estivesse presente "grande número de

lentes do sexo masculino, inclusive meu antigo orientador (um Kingsman) – não havendo exceção à regra de que os Kingsmen sempre são leais". O Dr. Leavis, para quem tudo isso apenas demonstra "a potência da ortodoxia do iluminismo", continua:

> O livro resultante logo se tornou uma praga: as professoras de todas as escolas para meninas aderiram à distinção entre personagens planos e redondos – que afinal de contas valia tanto quanto qualquer outra coisa que o livro apresentasse, sob o aspecto crítico. Falo como alguém que foi em grande parte responsável pelo ensino de "inglês" em Girton e Newnham.

Pode-se observar de passagem que o Dr. Leavis, num outro trecho, considera *Aspectos do romance*[13] menos desprovido de visão crítica, tendo a "necessária obra de demolição" acerca de Meredith poupado o autor de *The Great Tradition* dessa tarefa particularmente indispensável.[14] Mas o Dr. Leavis não foi o único crítico severo dos *Aspectos*, e devemos agora considerar os defeitos que lhe foram imputados.

Forster, como já sugeri acima, ocupava uma posição até certo ponto falsa: contratado como crítico, tendo sérias dúvidas acerca do valor da crítica. E tentou desvencilhar-se desse dilema apresentando o tipo de crítica que lhe pareceu mais congenial e "inofensiva", levantando casuais questionamentos sobre "toda essa cambulhada" e disparando petardos contra o "pseudo-academismo" de que ele ironicamente se dizia um praticante. Seria uma posição equivocada? J. D. Beresford achou que sim: Forster, diz ele em sua resenha do livro,[15] deixa a impressão de que

> por menos que um alfinete ele teria pegado seu boné e dado o fora, alegando que não havia um só princípio em todos os cânones da crítica literária que valesse dois vinténs. No entanto, não se pode pregar a anarquia no auditório de uma Universidade, nem mesmo a anarquia literária, e por isso Mr. Forster teve de respeitar os desejos do finado William George Clark. Era essencial a discrição, como medida de sobriedade.

Se para Beresford, deduzo eu, o aspecto lamentável era a sobriedade, para Ford Madox Ford era a anarquia, e a correspondente irreverência. O título da sua resenha, "Cambridge de cambulhada",[16] exprime o ultraje diante do uso galhofeiro dessa palavra por Forster. Ele compara a atitude de Forster com relação "à arte e ao ofício que lhe deu honra e fama" com a da revista *Punch* "em face dos problemas mais sérios da vida", e continua:

> Tanto quanto romancista, Mr. Forster é também um pregador, e

> nesta obra é como se ele, com uma mão, erguesse a hóstia, enquanto com a outra escrevesse gracinhas pedantes sobre o modo como se assa o pão ázimo consagrado.

Forster, a nulidade intelectual; Forster, o anarquista pusilânime; Forster, o padre sacrílego: tais são as acusações que voam por todos os lados quando o romancista deixa a criação e se volta para a crítica – levando consigo a característica "recusa a ser grande", que geralmente é considerada,[17] na sua ficção, tão afável ou até mesmo admirável. Mas, decerto, é um erro medir o magro volume de Forster pelos padrões de livros que ele não pretendeu escrever nem emular. E talvez seja mais pertinente ao caso o tipo de crítica feita pelo narrador de *Cakes and Ale*, de Somerset Maugham:

> Li *The Craft of Fiction*, de Mr. Percy Lubbock, em que aprendi que a única maneira de escrever romances era a de Henry James; depois li *Aspectos do romance*, de Mr. E. M. Forster, em que aprendi que a única maneira de escrever romances era a de E. M. Forster.

A meu ver, a passagem dá conta do livro de Lubbock de uma vez por todas; e se a considero menos correta a respeito do de Forster, pelo menos ela indica, com seu impressionante exagero, o tipo de livro que *Aspectos do romance* é: um conjunto de observações, encadeadas de modo um tanto arbitrário (o esboço inicial da estrutura desse "curso meio desengonçado" de Forster só aparece ao final das notas que constam do Apêndice A), por parte de um homem que é, em primeiro lugar, um romancista, em segundo, um leitor ligeiramente incomum, em terceiro, um amigo e, em quarto, um crítico analítico ou teórico. Amigo em terceiro e crítico em quarto. Porque é necessário admitir que Forster nunca hesitou antes de subordinar a crítica à amizade, e há exemplos bem claros disso em *Aspectos do romance*: o elogio gratuito a *The Magic Flute*, de Dickinson (que não seria o primeiro nem o último vindo dele); a discrepância entre a apatia de seus comentários privados sobre dois livros de Percy Lubbock e o louvor exagerado dos publicados,[18] discrepância que tudo indica refletir sua lealdade e sua gratidão a um contemporâneo do King's College que, em 1918, como seu superior na Cruz Vermelha, tanto o ajudou numa disputa interna; e sua decisão de "não enviar a Mrs. Woolf as provas ainda não corrigidas por uma pequena razão privada; elas contêm uma crítica à obra dela que modifiquei ao fazer a revisão!!".[19] Justifica-se que nos escandalizemos – é a palavra de Forster, no contexto de sua famosa preferência por trair seu país e não um amigo –, mas não que nos surpreendamos: "Pessoas acima da Arte" foi uma idéia que ele afirmou com freqüência e que por toda a vida fez parte do seu credo pessoal.

Mesmo quando enfocado a partir do que ele é, *Aspectos do romance* ainda tem ocasionalmente o poder de irritar – tal como Forster pretendeu que o fizesse: "Espero ter irritado alguns de vocês quanto a Scott!", admite ele. E os admiradores de Scott morderam a isca inocentemente;[20] várias vozes se

ergueram em defesa de diversos outros alvos, e os jamesianos defenderiam o Mestre fosse do que fosse em até oito vezes a extensão do ataque de Forster.[21] É enfadonha a obra de crítica que não gera alguns resmungos; seguem-se alguns de minha própria parte. A começar por James, não seria *ele* quem, mais do que qualquer um, tem uma verdadeira e poderosa noção do mal (ver pp. 152-3), mesmo que (possivelmente) nunca de fato utilize a palavra? É justo que George Eliot seja representado por *Adam Bede*, Conrad por Marlow, e Mrs. Gaskell por uma simples menção a *Cranford*? (Resposta parcial: Forster cita *Adam Bede* por motivos que nada têm a ver com "justiça". Além disso, ele também pode ser legitimamente injusto, como ao apresentar *Material and Methods of Fiction* como um livro ainda mais tolo do que de fato é).[22] E, se a questão não for injusta, por que perdi um tempo precioso lendo *Flecker's Magic*, fraco exemplo de bijuteria a que falta até mesmo a coerência do resumo elogioso que Forster lhe faz, e nem sequer foi escrito (ao que parece) por um dos amigos deste?

O desacordo frontal com um crítico vivaz e provocativo, é claro, é tanto mais prazeroso quanto mais proveitoso do que a concórdia morna que outro, sem brilho, pode despertar: mesmo a conhecida distinção entre personagens planos e redondos, duvidosa como ela é, e apoiada em exemplos mais duvidosos ainda, produziu, por causa dessas mesmas razões, considerações renovadas sobre o assunto, em especial por parte de Edwin Muir.[23] No entanto, seria um erro insinuar que os melhores prazeres de *Aspectos* se dão principalmente no seu poder de discórdia. O que agradará à maioria dos leitores serão os numerosos juízos particulares, mais instintivos do que intelectuais, que acertam o alvo de leve, mas com grande precisão e freqüentemente com muita espirituosidade; as justaposições contrastantes, em particular a de Sterne e Virginia Woolf e a de *Adam Bede* e *Os irmãos Karamázov* (a de Richardson e Henry James me parece pura perversão);[24] a série de desafios a pensarmos com insistência em algumas idéias que ainda não foram desenvolvidas por inteiro; e, embora Forster não mencione seus romances em nenhum momento, o freqüente esclarecimento sobre seus objetivos e feitos no campo da ficção.[25] Tudo isso faz de *Aspectos do romance*, ainda hoje, uma excelente introdução a seu assunto, muito útil como obra adjunta a outros trabalhos de crítica mais sólidos e mais consistentes.

O texto deste volume é o da edição Abinger, publicada pela Edward Arnold em 1974, que se baseou numa colação palavra-por-palavra com as primeiras edições e com vários fragmentos manuscritos conservados no King's College, em Cambridge. O aspecto mais significativo que essa colação revelou foi a existência de numerosas pequenas diferenças entre as primeiras edições britânica e americana e as posteriores. Ao longo de março de 1927, Forster enviou datiloscritos tanto à Arnold, em Londres, quanto à Harcourt, Brace, em Nova York; e é claro que ele fez correções no datiloscrito da Arnold ou nas provas de prelo ou em ambos que não foram repassados através do Atlântico, ou o foram tarde demais. É igualmente claro, porém, que a edição Arnold de 1927 (e, portanto, tampouco as subseqüentes edições britânicas) não está isenta de defeitos; em cerca de duas dúzias de passagens sofreu emendas, algumas das

quais sugeridas ou confirmadas pela edição americana, ou (por meio de uma revisão que parece ter sido feita por Forster) pelas edições britânicas e americanas posteriores, ou ainda pelo manuscrito. Além disso, as citações de outros autores feitas por Forster foram conferidas e, quando necessário, corrigidas; e o princípio da citação precisa foi estendido também à referência exata de autores, títulos e datas de publicação. As notas de rodapé geralmente são da autoria de Forster; as interpolações editoriais são reconhecíveis como tais por aparecerem entre colchetes. Uma informação mais detalhada sobre estes e outros aspectos textuais pode ser encontrada na edição Abinger.

Exprimi na edição Abinger, e gostaria de o fazer também aqui, ainda que de maneira mais sumária, meus agradecimentos pela ajuda que recebi de várias pessoas no King's College, de Cambridge (em especial das citadas adiante), e dos seguintes indivíduos: Mrs. Patricia Bradford, Mrs. Penelope Bulloch, Miss Laurie Cherbonnier, Mr. P. N. Furbank, Dr. F. R. Leavis, Mr. Donald Loukes, Mr. T. S. Matthews, Mr. Simon Nowell-Smith, Professor I. A. Richards, Mr. George Rylands, Mrs. Beth Schneiderman, e minha esposa, Mrs. Gunnvor Stallybrass.

Oliver Stallybrass

Nota do tradutor

Para a tradução de citações feitas pelo autor, as seguintes obras foram consultadas:

De Daniel Defoe, *As aventuras de Robinson Crusoé* (tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1997) e *Moll Flanders* (tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril, 1971); de Charles Dickens, *Grandes esperanças* (tradução de Alceu Masson. Porto Alegre: Globo, 1942); de Fiódor Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov* (in: F. Dostoiévski. *Obra completa*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, vol. IV); de George Eliot, *O triste noivado de Adam Bede* (tradução de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Pongetti, 1946); de André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (Paris: Gallimard, 1926); de Herman Melville, *Billy Budd* (tradução de Alexandre Hubner. São Paulo: Cosac & Naify, 2002) e *Moby Dick ou A Baleia* (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril, 1972); e de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

Só raramente, porém, foram seguidas à risca as opções dos tradutores citados, preferindo-se sempre a versão mais literal possível, conforme a citação e as necessidades do próprio Forster. Também foi consultada uma tradução anterior da obra, feita por Maria Helena Martins (São Paulo: Globo, 1998).

Sergio Alcides

Nota do autor

Estas conferências (do ciclo das Clark Lectures) foram pronunciadas sob os auspícios do Trinity College, de Cambridge, na primavera de 1927. Tiveram um tom informal, de conversa, e me pareceu mais seguro não cortar os modos da fala na hora de apresentá-las em forma de livro, para evitar o risco de não sobrar nada no fim das contas. Portanto, palavras tais como “eu”, “vocês”, “uma pessoa”, “nós”, “curiosamente”, “por assim dizer”, “imaginem” e “é claro” ocorrem em todas as páginas, e ao leitor mais sensível parecerão aflitivas; mas solicita-se que este se lembre de que se estas palavras tivessem sido afastadas, outras, quem sabe mais distintas, poderiam também ter escapado através dos orifícios por elas deixados, e que, sendo o próprio romance freqüentemente coloquial, talvez oculte das correntes mais sisudas e grandiosas da crítica alguns de seus segredos, podendo revelá-los aos charcos e baixios.

A Charles Mauron

1

Introdução

Este ciclo de conferências está ligado ao nome de William George Clark, membro do Trinity College. É por meio dele que hoje nos encontramos, e por meio dele abordaremos nossa matéria.

Creio que Clark era de Yorkshire. Nasceu em 1821, freqüentou a escola em Sedbergh e Shrewsbury, entrou para o Trinity College como aluno de graduação em 1840, tornou-se membro quatro anos depois, e fez desta instituição sua casa por cerca de trinta anos, para deixá-la apenas após a perda da saúde, pouco antes de morrer. É mais conhecido como um especialista em Shakespeare, mas também publicou dois livros sobre outros assuntos, aos quais devemos aqui fazer menção. Quando jovem, esteve na Espanha, e escreveu um relato agradável e muito vívido de suas férias, intitulado *Gazpacho* – nome de uma sopa fria que ele tomou entre os camponeses da Andaluzia, e ao que parece apreciou; na verdade, ele parece ter apreciado tudo. Oito anos depois, após uma estada na Grécia, publicou um segundo livro, *Peloponnesus*. Trata-se de uma obra mais grave e pesada. Naquela época a Grécia era um lugar sério, mais do que a Espanha; além disso, Clark não só tinha sido ordenado como também se tornara Orador Público, e acima de tudo estava viajando com o Dr. Thompson, então reitor do Trinity College, que não era nem um pouco o tipo de pessoa que costuma se envolver com sopas frias. As anedotas sobre mulas e mosquitos seriam, portanto, menos freqüentes, e assim nos deparamos mais e mais com restos da Antigüidade clássica e locais de batalhas. O que sobrevive do livro – além da sua erudição – é sua afeição pelo interior da Grécia. Clark também viajou pela Itália e pela Polônia.

Voltemos à sua carreira acadêmica. Foi ele quem planejou a grande edição do *Cambridge Shakespeare*, primeiro com Glover, depois com Aldis Wright (ambos bibliotecários do Trinity), e, com a ajuda de Aldis Wright, editou o *Globe Shakespeare*, mais popular. Reuniu muito material para uma edição de Aristófanes. Também publicou alguns sermões, mas largou as Ordens Sacras em 1869 – o que, a propósito, nos dispensará de excessos de ortodoxia. Como seu amigo e biógrafo Leslie Stephen, como Henry Sidgwick e outros de sua geração, não lhe pareceu possível permanecer na Igreja, e ele expôs seus motivos num panfleto intitulado *The Present Dangers of the Church of England* ("Os riscos atuais da Igreja Anglicana"). Em conseqüência disso, renunciou ao cargo de Orador Público, mas manteve a condição de Professor do Trinity College. Morreu aos cinqüenta e sete anos, estimado por todos que o conheciam como um homem amável, estudioso e honesto. Já se percebe que se trata de uma figura de Cambridge. Não uma figura mundana, ou mesmo de Oxford, mas um espírito peculiar a estes pátios, que talvez só vocês que os cruzam tempos depois dele poderão avaliar com justiça: o espírito de integridade. Graças a uma doação

prevista no seu testamento, seu antigo colégio estabeleceu o ciclo de conferências que deveria se repetir todos os anos, versando "sobre período ou períodos da Literatura Inglesa não anteriores a Chaucer", para sempre ligados ao seu nome.

As invocações estão fora de moda, mas quis fazer esta breve invocação por dois motivos. Primeiro, para que um pouco da integridade de Clark esteja conosco ao longo deste curso; segundo, para que ele nos permita uma pequena transgressão. É que eu não pretendo atender estritamente aos termos estabelecidos: "período ou períodos da Literatura Inglesa". Essa condição, embora pareça e seja bastante liberal no espírito, na letra não se ajusta perfeitamente à nossa matéria, e a conferência de introdução deve se dedicar a explicar por quê. Os aspectos abordados podem parecer banais, mas eles nos conduzirão a um posto avançado muito conveniente, a partir do qual poderemos iniciar nossa ofensiva principal.

Precisamos de um posto avançado, porque o romance é uma massa formidável e muito amorfa – sem montanhas a serem escaladas, sem Parnaso e sem Helicão, sem sequer um Pisga. É conhecido como uma das áreas mais lodacentas da literatura, irrigada por uma centena de riachos e freqüentemente degenerando num pântano. Não me espanta que os poetas o desprezem, embora às vezes se vejam nele, por acidente. Tampouco me admira a irritação dos historiadores, sempre que, por acaso, ele se mistura no meio deles. Mas, antes de começar, talvez devêssemos definir o que é um romance. Monsieur Abel Chevalley nos dá uma definição, em seu pequeno e brilhante manual[26] – e, se um crítico francês não puder definir o romance inglês, quem o poderá? Trata-se, diz ele, de "uma ficção em prosa de uma certa extensão" (*une fiction en prose d'une certaine étendue*). Isto é o suficiente para nós, e podemos até ir além, acrescentando que essa extensão não deve ter menos de cinqüenta mil palavras. Para os efeitos destas conferências, toda obra ficcional em prosa com mais de cinqüenta mil palavras será considerada um romance. E, se isto não lhes parecer suficientemente filosófico, queiram por favor buscar uma definição alternativa, que inclua *The Pilgrim's Progress*, *Marius the Epicurean*, *The Adventures of a Younger Son, The Magic Flute*, *A Journal of the Plague Year*, *Zuleika Dobson*, *Rasselas*, *Ulysses* e *Green Mansions*, ou que, do contrário, justifique a exclusão dessas obras. É verdade que certas partes do nosso terreno lamacento parecem mais fictícias do que outras: perto do centro, sobre um trecho de grama, está Miss Austen, tendo ao lado a figura de Emma, e Tackerey junto a Esmond. Mas não conheço nenhuma afirmação inteligente que descreva toda a extensão do terreno. Tudo o que podemos dizer sobre ele é que se situa entre duas cadeias montanhosas que não se elevam muito abruptamente – as opostas formações da Poesia e da História – e confina pelo terceiro lado com o mar – um mar que encontraremos quando chegarmos a *Moby Dick*.

Em primeiro lugar, consideremos a expressão "Literatura Inglesa". É claro que devemos interpretar "inglesa" como escrita em inglês, e não como publicada ao sul do Tweed ou a leste do Atlântico, ou ao norte do Equador: não precisamos nos ater aos acidentes geográficos, que podem ser deixados para os políticos. Mas, mesmo com essa interpretação, estamos tão livres quanto desejamos?

Podemos, ao discutir a ficção inglesa, ignorar completamente a ficção escrita em outras línguas, especialmente a francesa e a russa? No que diz respeito às influências, poderíamos ignorá-las, já que os nossos escritores nunca se deixaram influenciar muito pelos continentais. Entretanto, por motivos que logo serão explicados, quero falar o mínimo possível sobre influências durante este ciclo. Meu assunto é um tipo específico de livro e os aspectos que ele assumiu em inglês. Podemos ignorar seus respectivos aspectos no continente? Não de todo. Precisamos encarar aqui uma verdade desagradável e nada patriótica. Nenhum romancista inglês é tão grande quanto Tolstói – quer dizer, nenhum nos apresentou um retrato tão completo da vida do homem, seja em seu lado doméstico ou heróico. Nenhum romancista inglês explorou a alma do homem tão profundamente quanto Dostoiévski. E nenhum romancista em parte alguma jamais analisou a consciência moderna com tanto êxito quanto Marcel Proust. Perante esses triunfos devemos nos deter. A poesia inglesa não tem a quem temer – destacando-se tanto pela qualidade quanto pela quantidade. Mas a ficção inglesa é menos triunfante: não contém o que de melhor já se escreveu, e se o negarmos, incorreremos em provincianismo.

O provincianismo, porém, não é significativo no que concerne a um escritor, e pode até ser a sua principal fonte de força: só um pedante ou um tolo se queixaria do acento *cockney*[27] de Defoe ou do sotaque interiorano de Thomas Hardy. Já num crítico o provincianismo é um sério defeito. Um crítico não tem direito à estreiteza que é a prerrogativa freqüente do artista criador. Ele deve ter uma visão ampla, do contrário não terá nada mais. Embora o romance exerça o direito de um objeto criado, a crítica não tem esses direitos, e muitas pequenas residências da ficção inglesa têm sido aclamadas, em prejuízo delas mesmas, como importantes edifícios. Tomemos quatro delas ao acaso: *Cranford, The Heart of Midlothian*, *Jane Eyre* e *The Ordeal of Richard Feverel*. Podemos estar ligados a esses livros por várias razões pessoais ou locais. *Cranford* irradia o espírito das cidades do centro do país; *Midlothian* é um pedaço arrancado de Edimburgo; *Jane Eyre* é o sonho apaixonado de uma mulher e tanto, mas ainda não desenvolvida; *Richard Feverel* transpira o lirismo do campo e palpita com a espirituosidade da moda. Mas são quatro pequenas residências, e não grandes edifícios. Teremos de avaliá-los e respeitá-los pelo que são, se os pusermos por um instante em meio às colunatas de *Guerra e paz* ou sob as abóbadas de *Os irmãos Karamázov*.

Não farei nestas conferências menções freqüentes a romances estrangeiros. Muito menos pretendo posar de entendido no assunto, impossibilitado de discorrer sobre eles pelas restrições do programa. Mas quero enfatizar sua grandeza antes de começarmos, e assim lançar, por assim dizer, esta sombra preliminar sobre a nossa matéria, de modo que, quando afinal retornarmos a ela, possamos ter uma oportunidade melhor de observá-la com o seu brilho real.

Isto basta para o termo "inglesa". Cabe agora analisar um ponto mais importante, a expressão "período ou períodos". Ocorre que essa idéia de um período ou desenvolvimento no tempo, com a conseqüente ênfase em influências e escolas, é exatamente o que espero evitar durante a nossa breve investigação, e acredito que o autor de *Gazpacho* será condescendente. O tempo será sempre

nosso inimigo. Vamos visualizar os romancistas ingleses não como se flutuassem ao longo da corrente que leva embora todos os seus filhos descuidados, e sim como se estivessem sentados juntos numa sala, uma sala circular, como o salão de leitura do Museu Britânico – todos escrevendo seus romances simultaneamente. Ali, sentados, eles não pensam: "eu vivo nos tempos da Rainha Vitória", "eu, na época de Ana", "eu dou continuidade à tradição de Trollope", "eu estou reagindo contra Aldous Huxley". O fato de terem suas penas à mão é para eles bem mais importante. Estão um tanto magnetizados, suas tristezas e alegrias se derramam junto com a tinta, aproximam-se uns dos outros pelo ato de criar, e quando o Professor Oliver Elton afirma, como de fato o faz, que "depois de 1847 o romance passional nunca mais voltou a ser o mesmo", ninguém ali entende o que ele quer dizer. Será assim o nosso modo de vê-los – é um modo imperfeito, mas adequado às nossas possibilidades, que nos há de prevenir contra um sério risco, o risco de pseudo-erudição.

A verdadeira erudição é um dos mais elevados êxitos que a nossa raça pode alcançar. Ninguém triunfa mais do que o homem que escolhe um assunto relevante a fim de dominar todos os fatos a respeito dele, além dos principais a respeito dos temas vizinhos. Ele então pode fazer o que quiser. Se o assunto for o romance, pode palestrar sobre ele cronologicamente, se assim desejar, porque já leu todos os romances importantes dos últimos quatro séculos, além de muitos dos desimportantes, e tem suficiente conhecimento acerca de quaisquer fatos colaterais que interessem à ficção inglesa. O falecido Sir Walter Raleigh (que já foi titular desta série de conferências) foi um erudito desse tipo. Raleigh conhecia tantos fatos que podia se orientar pelas influências, e a sua monografia sobre o romance inglês adota o tratamento por meio de períodos que seu indigno sucessor precisa evitar. O erudito, como o filósofo, pode contemplar o rio do tempo. Não o contempla como um todo, mas pode ver os fatos, as personalidades que fluem à sua frente, e avaliar as relações entre eles, e se as suas conclusões pudessem ser para nós tão valiosas quanto para ele próprio, há muito tempo ele já teria civilizado a raça humana. Como vocês sabem, ele fracassou. A verdadeira erudição é incomunicável, e raros são os verdadeiros eruditos. Temos hoje um punhado de eruditos na platéia, consumados ou em potencial, mas só um punhado, e na tribuna certamente não há nenhum. A maioria de nós é pseudo-erudita, e pretendo considerar nossas características com compreensão e respeito, porque pertencemos a uma classe muito ampla e poderosa, eminente na Igreja e no Estado; controlamos a educação do Império, emprestamos à Imprensa a distinção que ela aceita receber, e somos convidados bem recebidos nos jantares da sociedade.

A pseudo-erudição é, na sua parte positiva, a homenagem que a ignorância presta ao conhecimento. Há também uma parte econômica, com a qual não precisamos ser tão severos. A maioria de nós tem de arranjar um emprego antes dos trinta, ou, se não, pendurar-se em algum parente, e muitos empregos só podem ser preenchidos por meio de um concurso. O pseudo-erudito freqüentemente se dá bem nos exames (os verdadeiros nem tanto) e, mesmo quando é reprovado, no fundo reconhece a inata majestade deles. São os portões do emprego, têm o poder de banir ou abençoar. Um artigo sobre *King Lear* pode

conduzir a algum lugar, o que já não acontece com a afetada peça que leva esse nome. Pode abrir as portas da Junta de Governo Local. Raramente o pseudo-erudito confessa para si mesmo, abertamente: "É a vantagem de saber das coisas: elas nos ajudam a subir na vida". A pressão econômica que ele sofre é com freqüência subconsciente, e ele segue para o exame com a mera sensação de que o artigo sobre *Rei Lear* será uma experiência tempestuosa, terrível, mas intensamente verdadeira. E, seja ele cínico ou ingênuo, não é culpa dele. Enquanto conhecer estiver ligado a receber, e enquanto alguns empregos só puderem ser obtidos por meio de concursos, teremos que levar a sério o sistema de exames. Se criarem outro meio de acesso ao emprego, boa parte do que chamamos de educação vai desaparecer, e ninguém ficará um centavo mais burro por causa disso.

É quando se trata de crítica – como neste presente emprego – que o pseudo-erudito pode se tornar mais pernicioso, porque segue o método do verdadeiro erudito sem ter o seu equipamento. Classifica os livros antes de os ter compreendido ou mesmo lido; é seu primeiro crime. A classificação cronológica. Livros escritos antes de 1847, livros escritos depois, livros escritos antes ou depois de 1848. O romance no reinado da rainha Ana, o pré-romance, o romance primitivo, o romance do futuro. A classificação por assunto – ainda mais idiota. A literatura das Tabernas, começando com *Tom Jones*; a literatura do Movimento das Mulheres, começando com *Shirley*; a literatura das Ilhas Desertas, desde *Robinson Crusoe* até *The Blue Lagoon*; a literatura dos Vagabundos – a mais chata de todas, embora a das Estradas a siga de perto; a literatura de Sussex (que talvez seja a que mais se dedica aos condados natais); os livros impróprios – um ramo de investigações muito sério, ainda que perigoso, a ser seguido por pseudo-eruditos mais maduros; romances ligados ao industrialismo, à aviação, à quiropodia, às condições atmosféricas do tempo. Justifico a inclusão das condições atmosféricas do tempo com base no trabalho sobre o romance mais impressionante que li nos últimos anos. Atravessou o Atlântico até minhas mãos, e nunca me esquecerei dele. É um manual de literatura chamado *Materials and Methods of Fiction*. Devo ocultar o nome do autor. É um pseudo-erudito, e dos bons. Classificou os romances pelas datas, a extensão, o local, o sexo, o ponto de vista, e assim por diante, até se esgotarem as possibilidades. Mas ainda lhe restava uma carta na manga: as condições atmosféricas do tempo, e ao trazê-las à baila encontrou nove itens para essa categoria. Deu um exemplo para cada item, porque ele era tudo menos superficial, e nós podemos repassar aqui sua lista. Em primeiro lugar, as condições atmosféricas do tempo podem ser "decorativas", como em Pierre Loti; ou "utilitárias", como em *The Mill on the Floss* (não havendo o rio Floss, não há moinho; não havendo moinho, não há família Tulliver); "ilustrativas", como em *The Egoist*; "planejadas em harmonia preestabelecida", como em Fiona Macleod; "em contraste emocional", como em *The Master of Ballantrae*; "determinantes da ação", como em certa estória[28] de Kipling, na qual um homem se declara à garota errada, por causa de uma tempestade de areia; "uma influência controladora", como em *Richard Feverel*; "elas próprias o herói", como o Vesúvio em *The Last Days of Pompeii*; por fim, em nono lugar, elas também podem ser "inexistentes", como num conto

infantil. Gostei de ver como ele enfrentou a inexistência. Fez tudo direitinho, cientificamente. Mas ele próprio não ficou totalmente satisfeito, e ao final da sua classificação acabou dizendo: tudo bem, ainda resta uma coisa, que é o gênio; de nada serve a um romancista saber que há nove itens para as condições atmosféricas do tempo se ele não tiver também o gênio. Confiante nessas reflexões, classificou os romances pelos tons. Só há dois tons, o pessoal e o impessoal, e, depois de dar os exemplos respectivos, tornou a ficar pensativo e disse: "Tudo bem, mas você também precisa ter o gênio, se não de nada lhe servirá nenhum dos dois tons".

Essa referência ao gênio é também típica do pseudo-erudito. Ele adora mencionar o gênio, porque o som dessa palavra o exime de descobrir seu significado. A literatura é escrita pelos gênios. Os romancistas são gênios. Aí estamos; agora, vamos classificá-los. É o que ele faz. Tudo o que ele afirma pode ser exato, mas é inútil, porque ele transita em volta dos livros, não através deles, ou nem sequer os leu ou não é capaz de o fazer do jeito adequado. É preciso ler os livros (o que é um infortúnio, porque isso leva tempo); é o único modo de descobrir o que eles contêm. Algumas tribos selvagens os comem, mas a leitura é o único método de assimilação deles conhecido no Ocidente. O leitor precisa se sentar, sozinho, e lutar com o escritor, coisa que o pseudo-erudito não faria. Prefere relacionar o livro à história do seu tempo, aos acontecimentos da vida do autor, aos acontecimentos que ele narra, e sobretudo a alguma tendência. Quando pode usar a palavra "tendência", cresce a sua animação, e, embora a dos leitores talvez diminua, neste momento eles pegarão seus lápis e farão uma anotação, na crença de que uma tendência seja portátil.

É por isso que, no curso meio desengonçado que temos diante de nós, não podemos considerar a ficção por meio de períodos, não devemos contemplar a corrente do tempo. É outra imagem a que se ajusta melhor às nossas capacidades: aquela, mostrando todos os romancistas escrevendo ao mesmo tempo. Eles vêm de diferentes épocas e camadas, com temperamentos e aspirações os mais diversos, mas todos têm na mão uma pena, e estão no processo de criação. Vamos dar uma espiada por sobre os ombros deles, para ver o que estão escrevendo. Isso pode exorcizar o demônio da cronologia, que no momento é o nosso inimigo, e que (como veremos na próxima semana) pode ser o deles também. "Oh, mas que combate inextinguível é este, entre o Tempo e os filhos dos Homens", escreveu Melville, e a luta não se prolonga só através da vida e da morte, mas também pelos meandros da criação e da crítica. Vamos evitá-lo imaginando que todos os romancistas estão juntos numa sala circular. Não devo mencionar os nomes enquanto não ouvirmos suas palavras, porque um nome traz muitas associações, datas, mexericos, todo esse aparato do método que estamos deixando de lado.

Eles receberam instruções para se reunirem em pares. E o primeiro par escreve assim:

1. Não sei o que fazer, não mesmo! – Deus que me perdoe, mas sou tão impaciente! Desejo – Só não sei o que se pode desejar sem pecado!

– Mas o que sei que desejo é que Deus tenha misericórdia de mim! – Aqui, não se encontra nenhuma – Mas que mundo! – O que tem ele de desejável? O bem que almejamos está tão misturado com outras coisas que não se sabe o que desejar! É uma metade da humanidade atormentando a outra, e atormentando-se também no afã de atormentar!

2. É a mim mesmo que odeio – quando penso que, para ser feliz, é preciso tomar tanto da vida dos outros, e mesmo assim não se consegue ser feliz. É o que fazemos para nos enganar a nós mesmos, e para calar nossas bocas – mas isso só dura quando muito por um momento. O desgraçado eu continua lá, sempre nos trazendo alguma nova ansiedade. A conclusão resultante é que não há felicidade, nenhuma felicidade, em tomar. A única coisa segura é dar. É o que nos ilude menos.

É óbvio que estão sentados aí dois romancistas que vêem o mundo a partir de um ângulo muito semelhante, mas o primeiro é Samuel Richardson, e o segundo vocês já terão reconhecido como Henry James. Ambos são mais ansiosos do que apaixonados no papel de psicólogos. Ambos são sensíveis ao sofrimento e valorizam o sacrifício pessoal; ficam ambos aquém do trágico, mas chegam a fazer alguma aproximação. Uma certa nobreza trêmula – é este o espírito que os domina – e como escrevem bem! – não há uma palavra fora do lugar nas suas copiosas torrentes. Cento e cinqüenta anos de tempo os separam um do outro, mas eles não parecem bem próximos se os virmos sob outros aspectos, e não podemos tirar algum proveito dessa vizinhança? É claro que, ao fazer essa afirmação, ouço que Henry James já começa a manifestar sua mágoa – quer dizer, não sua mágoa, e sim sua surpresa –, ou melhor, nem mesmo sua surpresa, e sim sua consciência de que estão imputando a ele uma vizinhança, e, como ele há de acrescentar, essa vizinhança é com um lojista. E ouço Richardson, igualmente cauteloso, considerando se algum escritor nascido fora da Inglaterra pode ser casto. No entanto, essas diferenças são de superfície, na verdade são pontos de contato a mais. Vamos deixá-los sentados ali, harmoniosamente, e procuremos o próximo par.

1. Todos os preparativos do enterro correram tranqüila e felizmente aos cuidados das mãos habilidosas de Mrs. Johnson. Na véspera da lamentável ocasião, ela trouxe um corte de cetim preto, a escada da cozinha e uma caixa de percevejos, e decorou a casa com guirlandas e laços de faixas negras, com todo o bom gosto possível. Encapou a maçaneta da porta com crepe escuro e estendeu um grande laço preto num dos cantos da gravura em metal de Garibaldi, também envolvendo com as faixas o busto de Mr. Gladstone, que pertencera ao falecido.

Virou de costas os vasos que mostravam cenas de Tívoli e da baía de Nápoles, de maneira a esconder essas paisagens tão brilhantes, deixando à vista somente o puro esmalte azulado, e ainda antecipou a compra, tão esperada, de uma toalha para a mesa da sala de estar, substituindo pelo purpúreo violeta os gastos e desbotados raptos e rosas de felpa que antes ocupavam aquele posto. Fez-se tudo o que o amoroso cuidado pudesse fazer para conceder àquele pequeno lar uma digna solenidade.

2. O cheiro de torta espalhava-se pela sala de visitas, e então procurei a mesa das bebidas e dos comestíveis; era difícil enxergá-la antes de acostumar a vista ao ambiente sombrio, mas havia uma torta de ameixas fatiada, laranja cortada em gomos, e sanduíches, e biscoitos, mais duas jarras que eu conhecia bem como enfeites, mas nunca antes vira em uso: uma com vinho do Porto, outra com xerez. Diante da mesa, percebi a presença do servil Pumblechook, que, envolto num manto preto e em metros e mais metros de fita de chapéu, ora se empanturrava, ora fazia movimentos obsequiosos para atrair minha atenção. Logo que conseguiu o que queria, dirigiu-se a mim (com aquele bafo de xerez e torta), e disse em voz baixa: "O senhor me permite?" – e veio.

Esses dois enterros não aconteceram no mesmo dia. Um é o do pai de Mr. Polly (1910), e o outro é de Mrs. Gargery, de *Great Expectations* (1861). Entretanto, Wells e Dickens assumem o mesmo ponto de vista e usam os mesmos truques estilísticos (cf. os dois vasos e as duas jarras). Ambos são humoristas e visualizadores que conseguem impressionar catalogando detalhes e enchendo as páginas irritantemente. Seus propósitos são generosos: detestam as imposturas e se comprazem com a indignação em face delas; são valiosos reformadores sociais; nem lhes ocorre a idéia de confinar os livros nas prateleiras de uma biblioteca. Às vezes a superfície tão vívida de sua prosa arranha como se fosse um disco de gramofone barato, sobressai uma certa pobreza de qualidade, e o rosto do autor se aproxima talvez um pouco demais do do leitor. Em outras palavras, nenhum dos dois tem bastante gosto: o mundo da beleza estava em grande parte fechado para Dickens, e inteiramente fechado para Wells. E há outros paralelos – por exemplo, no modo como desenham o personagem. E talvez a maior diferença entre eles seja a diferença da oportunidade que foi oferecida há cem anos e há quarenta anos a um obscuro rapaz de gênio. É uma diferença a favor de Wells. Ele é mais instruído do que seu predecessor; em especial, o acréscimo da ciência lhe fortaleceu a mente e submeteu sua histeria. Ele marca uma melhoria na sociedade – a substituição da Dotheboys Hall pela Polytechnic – mas não uma mudança na arte do romancista.

E quanto ao nosso próximo par?

1. Mas, quanto àquela marca, não estou certo; ao fim e ao cabo não creio que tenha sido feita por um prego; é grande demais, redonda demais para ser isso. Eu poderia me levantar, mas se o fizesse e fosse vê-la, aposto que ainda assim não saberia dizer com certeza o que é; feita uma coisa, ninguém mais sabe como ela se deu. Nossa!, o mistério da vida; a inexatidão do pensamento! A ignorância da humanidade! Para demonstrar quão insignificante é o nosso controle sobre o que possuímos – quão acidental é o viver, apesar de toda a nossa civilização – basta-me enumerar algumas das coisas que se extraviaram no transcurso de uma vida, a começar pelo que parece a perda mais misteriosa de todas – que gato o beliscaria? que rato o roeria? – três latas azul-claras com ferramentas de encadernação de livros. Depois, havia as gaiolas de passarinhos, os aros de ferro, os patins de aço, o balde para carvão estilo rainha Ana, o tabuleiro de bagatela, o realejo – tudo desapareceu, jóias também. Opalas e esmeraldas espalhadas junto às raízes das tulipas. Mas que incessante dilaceração! Admiro-me de ainda ter alguma roupa para vestir, e de neste momento estar sentada em meio a uma mobília sólida. Porque, se a vida pode ser comparada a alguma coisa, há de ser a estarmos lançados através do túnel do metrô a uma velocidade de cinqüenta milhas por hora.

2. Todo dia, durante pelo menos dez anos a fio, decidia meu pai mandá-la consertar – e ainda não está consertada; – nenhuma outra família a não ser a nossa poderia ter agüentado uma hora sequer – e, o que é mais surpreendente, não havia no mundo outro assunto acerca do qual meu pai fosse mais eloqüente do que o das dobradiças de portas. – E, no entanto, ao mesmo tempo, foi um dos maiores joguetes delas que a história pode apresentar: sua retórica e sua conduta contradiziam-se perpetuamente. Nunca se abria a porta da sala de visitas – sem que a sua filosofia ou os seus princípios tombassem vítima disso; – três gotas de óleo aplicadas com uma pena, e uma boa martelada, ter-lhe-iam salvo a honra para sempre.

– Que alma incoerente, a do homem! – definha por causa de ferimentos que está em seu poder curar! – sua vida inteira contradiz-lhe o conhecimento! – sua razão, dom precioso que Deus lhe deu – (em vez de parar e pingar um pouco de óleo) serve apenas para aguçar-lhe a sensibilidade – para multiplicar-lhe as dores, e torná-lo mais melancólico e inquieto ao peso delas! – Pobre e infeliz criatura que assim age! – Como se não fossem bastantes as causas necessárias de miséria nesta vida, tem ele então de acrescentar outras, voluntárias, ao

> seu cabedal de pesares; – lutar contra males que não podem ser evitados, e submeter-se a outros que uma décima parte do incômodo que lhe dão bastaria para eliminar definitivamente do seu coração?
>
> Por tudo quanto há de bom e de virtuoso, se existirem três gotas de óleo ao alcance, e se um martelo puder ser encontrado num raio de dez milhas de Shandy Hall – a dobradiça da porta da sala de visitas será consertada no presente reinado.

A passagem citada por último, evidentemente, é do *Tristram Shandy*. A outra é de Virginia Woolf. Ela e Sterne são ambos fantasistas. Começam com um pequeno objeto, esvoaçam em volta, e em seguida tornam a se fixar nele. Combinam uma avaliação bem-humorada da confusão da vida com um agudo sentido da sua beleza. Há, inclusive, o mesmo tom em suas vozes – uma perplexidade bastante deliberada, com o anúncio em alto e bom som de que não sabem para onde estão indo. Sem dúvida, suas escalas de valores não são as mesmas. Sterne é um sentimentalista, Virginia Woolf (exceto, talvez, em suas obras mais recentes, como *To the Lighthouse*) é extremamente reservada. Mas seu meio de expressão é similar, obtém os mesmos efeitos insólitos, a porta da sala de visitas nunca é consertada, a marca na parede acaba se revelando ser um caracol, a vida é essa confusão, nossa!, a vontade é tão fraca, as sensações, desassossegadas... filosofia... Deus... nossa!, veja aquela marca... olha que porta – a existência... é realmente muito... do que mesmo estávamos falando?

Não parece menos importante a cronologia, agora que visualizamos seis romancistas em pleno trabalho? Se o romance se aperfeiçoa, não é provável que se desenvolva em linhas diferentes da Constituição britânica, ou mesmo do Movimento das Mulheres? Digo "mesmo do Movimento das Mulheres" porque, durante o século xix, costumava haver uma associação estreita entre a ficção na Inglaterra e esse movimento – numa conexão tão próxima que levou certos críticos ao equívoco de pensar que se tratava de uma relação orgânica. À medida que as mulheres melhoravam de condição no romance, diziam, também se tornavam melhores. Ledo engano. Um espelho não se aperfeiçoa só porque um espetáculo histórico se desenrola à sua frente. Ele só se aperfeiçoa quando recebe uma nova camada de mercúrio – em outras palavras, quando adquire uma nova sensibilidade; e o sucesso do romance está em sua própria sensibilidade, não no sucesso de seu assunto. Impérios podem cair, direitos a voto podem ser concedidos, mas para aqueles que estão escrevendo no salão circular o que mais importa é a sensação da pena entre os dedos. Eles podem decidir escrever um romance sobre a Revolução Francesa ou a Revolução Russa, mas vêm à tona memórias, associações e paixões que obscurecem de tal maneira sua objetividade que, afinal, quando relêem o escrito, parece que um "outro alguém" guiou a pena e relegou o assunto a um segundo plano. Esse "outro alguém" é seu próprio eu, sem dúvida, mas não o eu que está tão ativo no tempo, que vive no reinado de Jorge iv ou v. Por toda a história, os escritores têm sentido ao

escreverem mais ou menos a mesma coisa. Entraram num estado comum que nos convêm chamar de inspiração,[29] e, com relação a esse estado, pode-se dizer que a História se desenvolve, mas a Arte permanece imóvel.

A História se desenvolve, a Arte permanece imóvel é uma máxima muito rígida, na verdade é quase um *slogan*, e, apesar de nos vermos forçados a adotá-la, não devemos fazê-lo sem antes admitir sua vulgaridade. Ela contém uma verdade apenas parcial.

Em primeiro lugar, ela nos impede de considerar se a mente humana se altera de uma geração para outra; se, por exemplo, Thomas Deloney, que escreveu com muita graça sobre lojas e tabernas do reinado da rainha Elizabeth, difere de maneira fundamental de seu representante moderno – que seria alguém do calibre de Neil Lyons ou Pett Ridge. De fato, acredito que Deloney não diferia; diferia como indivíduo, mas não de maneira fundamental, não porque viveu há quatrocentos anos. Quatro mil, catorze mil talvez nos fizessem pensar duas vezes, mas quatrocentos é nada na vida da nossa raça, não haveria espaço para nenhuma mudança mensurável. De modo que nosso *slogan* não representará, na prática, um obstáculo. Podemos repeti-lo sem vexame.

É mais sério quando nos voltamos para o desenvolvimento da tradição e vemos o que se perdeu porque estávamos impedidos de examiná-lo. À parte as escolas, as influências e as modas, há uma técnica na ficção inglesa, e esta, sim, altera-se de uma geração para outra. A técnica de rir dos personagens, por exemplo: fumar não é a mesma coisa que ralhar; o humorista elisabetano toma sua vítima de um modo diferente do moderno, obtém o riso por outros expedientes. Ou a técnica da fantasia: Virginia Woolf, apesar de tanto seu objetivo quanto o efeito geral que desperta se assemelharem aos de Sterne, difere dele na execução; ela pertence à mesma tradição, mas a uma fase bem posterior. Ou a técnica da conversação: nos meus pares de exemplos, não pude incluir um que incidisse em diálogos, porque o uso de “ele disse” e “ela disse” varia tanto através dos séculos que dá outra cor ao contexto, e, embora os falantes possam ter sido concebidos de maneiras análogas, não o parecerão somente por meio de um trecho. Bom, não podemos examinar questões como essas, e precisamos admitir que isso nos empobrece, mas ainda assim podemos abandonar o desenvolvimento do assunto e o desenvolvimento da raça humana sem pesar. A tradição literária é a linha limítrofe entre a literatura e a história, e o crítico bem equipado gastará aí um bom tempo, com o conseqüente enriquecimento do seu juízo. Não podemos chegar até lá por não termos lido o suficiente. Devemos fingir que essa área pertence à história e, por conseguinte, cortá-la. Precisamos nos recusar a ter qualquer coisa a ver com a cronologia.

Permitam-me citar aqui, para nossa tranqüilidade, o meu imediato predecessor nesta série de conferências, Mr. T. S. Eliot. Mr. Eliot enumera, na introdução a *The Sacred Wood*, as tarefas do crítico:

> Faz parte do ofício do crítico preservar a tradição – onde houver uma boa tradição. Faz parte do seu ofício ver a literatura com equilíbrio e na sua inteireza; e isto é, eminentemente, vê-la *não* como consagrada

pelo tempo, e sim mais além do tempo [...].

Não podemos cumprir a primeira tarefa, mas devemos tentar cumprir a segunda. Não podemos nem examinar nem preservar a tradição. Contudo, podemos visualizar os romancistas como se estivessem sentados no mesmo salão, e tirá-los, por nossa própria ignorância, de seus limites de tempo e lugar. Acho que vale a pena fazê-lo, ou não me aventuraria a empreender este curso.

Sendo assim, como vamos abordar o romance – esse terreno tão úmido, essas ficções em prosa de uma certa extensão que se estendem de maneira tão indeterminada? Não o faremos com um aparato muito elaborado. Princípios e sistemas podem ser adequados para outras formas de arte, mas não podem ser aplicáveis aqui – ou, se forem aplicados, as conclusões devem ser submetidas a reexame. E quem é o reexaminador? Bom, receio que seja o coração humano, esse negócio passado de homem para homem, que em suas formas mais cruas é tão suspeito, com razão. O teste final de um romance será a nossa afeição por ele, o que é o mesmo teste dos nossos amigos e de todas aquelas outras coisas que não conseguimos definir direito. A sentimentalidade – para alguns um demônio pior ainda do que a cronologia – ficará sempre oculta, em segundo plano, dizendo: "Puxa, como gosto disso", "Mas isso não me agrada muito", e só posso prometer que ela não falará alto demais nem tão depressa. O caráter intenso e sufocantemente humano do romance não deve ser evitado; o romance está encharcado de humanidade; não há escapatória para a enchente que enaltece ou a vazante que deprecia, nem estas podem se manter infensas à crítica. Podemos detestar a humanidade, mas se ela é exorcizada ou mesmo purificada o romance esmorece, e pouco resta dele a não ser um punhado de palavras.

E escolhi o título de *Aspectos* por ser não-científico e vago, por nos permitir o máximo de liberdade, por significar tanto os diferentes modos pelos quais podemos examinar um romance quanto os diferentes modos pelos quais um romancista pode examinar seu trabalho. E os aspectos selecionados para discussão são sete, ao todo: A Estória; Pessoas; O Enredo; Fantasia e Profecia; Padrão e Ritmo.

2

A estória

Havemos de concordar que o aspecto fundamental de um romance é o contar uma estória, mas manifestamos nosso assentimento com matizes distintos, e é precisamente do nosso tom de voz que dependerão nossas conclusões subseqüentes.

Ouçamos três vozes. Se perguntarmos a um certo tipo de homem – "O que um romance faz?" –, ele responderá placidamente: "Bem... não sei... que pergunta mais engraçada!... um romance é um romance... não sei direito... acho que ele conta uma estória, por assim dizer". Decerto que se trata de um homem modesto e um tanto vago; provavelmente nesse momento ele está dirigindo um ônibus, e não dá à literatura mais atenção do que ela merece. Já outro homem, que visualizo num campo de golfe, será ríspido e peremptório. Responderá: "O que um romance faz? Ora, um romance conta uma estória, é claro, e se não for assim não me serve para nada. Gosto de estórias. Sei que é mau gosto da minha parte, mas gosto. Fique você com a sua arte, a sua literatura, a sua música, mas dê-me uma boa estória e pronto. E gosto de uma estória que seja uma estória mesmo, entende? Minha mulher também". Um terceiro homem, com alguma tristeza na voz, dirá: "Está bem, está bem... Um romance conta uma estória". Respeito e admiro o primeiro dos três. Detesto e temo o segundo. E o terceiro sou eu. Está bem, está bem... Um romance conta uma estória. É este o aspecto fundamental sem o qual ele não existiria. É o fator mais elevado que todos os romances têm em comum. Eu preferiria que não fosse assim, que fosse algo diferente, a melodia ou a percepção da verdade, e não essa forma atávica e baixa.

Quanto mais consideramos uma estória (uma estória que seja uma estória mesmo, entendem?), mais a desembaraçamos dos desenvolvimentos mais refinados que ela sustenta, e menos coisas encontramos, nela, para admirar. Ela segue como uma espinha dorsal – ou, quem sabe, uma solitária, porque o começo e o fim são arbitrários. Ela é tremendamente antiga – remonta aos tempos neolíticos, talvez mesmo aos paleolíticos. O homem de Neandertal ouvia estórias, a julgar pela forma do seu crânio. A audiência primitiva se compunha de pessoas desgrenhadas, bocejando ao redor da fogueira, exaustas pelo enfrentamento com mamutes e rinocerontes peludos, despertas apenas por causa do suspense. O que vai acontecer depois? O romancista ia contando, e, assim que adivinhavam o que aconteceria depois, os ouvintes ou adormeciam ou matavam o narrador. Podemos imaginar os perigos corridos se pensarmos na carreira de uma Xerazade, algum tempo mais tarde. Xerazade evitou a sua sina porque sabia manejar a arma do suspense – único instrumento literário que surte algum efeito sobre tiranos e selvagens. Grande romancista que era – sofisticada nas descrições, tolerante nos juízos, engenhosa nos episódios, avançada na moral,

muito viva ao delinear os personagens, *expert* no conhecimento de três capitais do Oriente –, não foi contudo por nenhum desses dons que ela se salvou do seu marido insuportável. Eram dons incidentais, apenas. Ela só pôde sobreviver porque conseguiu manter o rei pensando no que aconteceria depois. Ao notar os primeiros raios de sol despontando, interrompia a narrativa no meio de uma frase, e o deixava de queixo caído. "Nesse momento, Xerazade viu que a manhã já rompia, e prudentemente se calou." Esta frase tão curta e desinteressante é a própria espinha dorsal de *As mil e uma noites*, a solitária que as enfeixa e permite que seja preservada a vida de uma princesa tão cheia de dotes.

Todos nós somos como o marido de Xerazade, pois queremos saber o que vai acontecer depois. Isso é universal, e é por isso que a espinha dorsal de um romance tem de ser uma estória. Alguns de nós não querem saber de outra coisa – não há nada em nós além da curiosidade primária, e conseqüentemente outros juízos literários nos parecem ridículos. E agora a estória pode ser definida. É a narrativa de eventos dispostos conforme a seqüência do tempo – o jantar depois do almoço, a terça-feira depois da segunda, a decomposição depois da morte, e assim por diante. Enquanto tal, a estória só pode ter um mérito: conseguir que a audiência queira saber o que vai acontecer depois. Inversamente, só pode ter um defeito: conseguir que a audiência não queira saber o que vai acontecer depois. São estas as duas únicas críticas que podem ser feitas a uma estória que seja uma estória mesmo. Trata-se do organismo literário mais primitivo e mais elementar. No entanto, é o máximo divisor comum de todos esses organismos sumamente complexos que conhecemos como romances.

Quando isolamos assim a estória de outros aspectos mais nobres através dos quais ela se movimenta, e a seguramos a fórceps – contorcido e interminável, o verme nu do tempo –, ela tem uma aparência tão desagradável quanto maçante. Mas temos muito a aprender com isso. Comecemos por considerar a sua conexão com o dia-a-dia.

A vida diária também está cheia do senso de tempo. Achamos que um evento acontece antes ou depois de outro; freqüentemente nos ocorre esse pensamento, e muitas das nossas conversas e das nossas ações se baseiam nesse pressuposto. Muitas, mas não todas; parece que existe algo na vida além do tempo, algo que pode ser adequadamente chamado de "valor", algo que se mede não por minutos e horas e sim pela intensidade, de modo que, ao nos voltarmos para o nosso passado, ele não se prolonga para trás regularmente, mas se amontoa formando alguns montículos visíveis, e quando olhamos para o futuro ele se apresenta às vezes como uma parede, às vezes como uma nuvem, às vezes como um sol, mas nunca na forma de uma tabela cronológica. Nem a memória nem a previsão interessam muito ao Pai Tempo, e todos os sonhadores, os artistas e os amantes estão em parte livres da sua tirania; ele pode matá-los, mas não prender a sua atenção, e até no momento exato da danação, quando o relógio da torre tomar fôlego e bater, eles talvez estejam olhando para outra direção. De modo que a vida diária, seja como for, compõe-se, na prática, de duas vidas – a vida no tempo e a vida por valores – e a nossa conduta revela uma dupla inscrição. "Fiquei com ela só por cinco minutos, mas valeu a pena." Eis, numa única frase, as duas inscrições. E o que uma estória faz é narrar a vida no tempo.

E o que um romance como um todo faz – se for um bom romance – é incluir também a vida por valores; usando os recursos que devemos examinar de agora em diante. Também ele se presta a uma dupla inscrição. Mas nele, no romance, a inscrição no tempo é imperativa: nenhum romance pode ser escrito sem ela. Enquanto na vida diária essa inscrição pode ser desnecessária: não sabemos, e a experiência de certos místicos sugere que é mesmo desnecessária, e que estamos muito enganados se pensamos que a terça-feira vem depois da segunda, e a decomposição depois da morte. É bem possível para vocês ou para mim, na vida diária, negar a existência do tempo e agir de acordo com essa idéia, mesmo que nos tornemos incompreendidos e que nossos concidadãos decidam nos internar naquilo a que chamam de asilo para lunáticos. Mas um romancista não tem, ao elaborar seu romance, essa possibilidade de negar o tempo: ele deve se ater, mesmo que da maneira mais tênue, ao fio condutor da sua estória, ele tem de pôr o dedo na solitária sem fim; do contrário, torna-se ininteligível, o que, no seu caso, é um grave deslize.

Estou tentando não soar muito filosófico acerca do tempo, pois se trata de um *hobby* (como advertem os especialistas) muito arriscado para os leigos, muito mais fatal do que o espaço; os mais eminentes metafísicos foram destronados ao se referirem ao tempo de maneira imprópria. Tudo o que quero é explicar que, enquanto vou fazendo esta conferência, posso estar ouvindo ou não o tique-taque do relógio na parede, posso estar atento ou não ao senso de tempo, mas no romance há sempre um relógio. O autor pode até não gostar disso. Emily Brontë, em *Wuthering Heights*, tentou esconder o dela. Sterne, no *Tristram Shandy*, virou o seu de ponta-cabeça. Marcel Proust, ainda mais engenhoso, mexia a toda hora nos ponteiros, de modo que o seu herói pudesse receber a amante para o jantar e, no mesmo período, jogar bola com sua babá, no parque. Todos esses recursos são legítimos, e nenhum deles contraria a nossa tese: a base do romance é uma estória, e uma estória é uma narrativa de eventos dispostos conforme a seqüência do tempo. (Uma estória, aliás, não é a mesma coisa que um enredo. Ela pode formar a base de um, mas o enredo é um organismo de tipo superior, que será definido e discutido numa outra conferência.)

Quem nos contaria uma estória?

Com certeza, Sir Walter Scott.

Scott é um romancista sobre o qual haveremos de divergir violentamente. De minha parte, não ligo muito para ele, e acho difícil entender por que sua reputação perdura. Por que ele teve uma boa reputação na sua época, é fácil entender. Há importantes motivações históricas para isso, que deveríamos analisar se o nosso esquema fosse cronológico. Mas se o fisgamos para fora do rio do tempo, e o levamos para escrever naquele salão circular, junto com os outros romancistas, sua figura não impressiona tanto. Ao que parece, ele teve um intelecto banal e um estilo muito pesado. Não consegue construir. Não tem distanciamento artístico nem paixão – e, sem essas qualidades, como pode um escritor criar personagens que nos comovam profundamente? Talvez soe pedante pedir por distanciamento artístico. Mas, quanto à paixão... A paixão já é bastante *lowbrow*.[30] Pensem o quanto as montanhas escarpadas, os desfiladeiros muito escavados e as tão arruinadas abadias de Scott estão sempre clamando por

paixão, paixão e mais paixão – e como ela nunca vem! Se ele tivesse paixão, seria um grande escritor – por mais desajeitado e artificial que fosse. Mas tudo o que ele tinha era um coração modesto, sentimentos cavalheirescos e uma afeição intelectual pelo campo; o que não constitui uma base suficiente para grandes romances. Além da sua integridade – que é pior ainda, por ser uma integridade puramente moral e comercial. Satisfazia seus mais elevados anseios, e ele nunca sequer sonhou que existisse outra forma de lealdade.

Sua fama se deve a duas causas. Em primeiro lugar, muita gente da geração mais velha o ouviu lido em voz alta, durante a infância; ele assim se mescla com alegres memórias sentimentais, com as férias ou a residência na Escócia. Gosta-se dele pela mesma razão que eu gostava e ainda gosto de *The Swiss Family Robinson*. Eu poderia agora começar a falar de *The Swiss Family Robinson*, e o faria com muito ardor, graças a emoções que senti no meu tempo de menino. Quando meu cérebro se deteriorar de vez já não darei tanta importância à grande literatura. Vou regressar àquela praia romântica onde "o navio encalhou com retumbante estrondo", lançando em terra quatro semideuses chamados Fritz, Ernest, Jack e o pequeno Franz, junto com seu pai, sua mãe e uma valise com todos os utensílios necessários em uma estada de dez anos nos trópicos. Este é o meu eterno verão, é isso o que *The Swiss Family Robinson* significa para mim. E não seria exatamente isso o que Sir Walter Scott significa para alguns de vocês? Será ele realmente mais do que alguém que vem despertar a lembrança de uma felicidade passada? E, enquanto os nossos cérebros não se deteriorarem de vez, não devemos pôr tudo isso de lado ao tentarmos compreender de fato os livros?

Em segundo lugar, a fama de Scott repousa sobre uma base genuína. Ele sabia contar uma estória. Tinha aquele poder primitivo de manter o leitor em suspense, jogando com a sua curiosidade. Permitam-me fazer uma paráfrase de *The Antiquary* – não vamos analisá-lo, pois a análise seria o método errado, e sim parafraseá-lo. Então veremos a estória se desenrolar por si só, o que nos permitirá o estudo de seus recursos mais simples.

o antiquário

capítulo 1

> Foi cedo, numa bela manhã de verão, em finais do século xviii, que um homem jovem, de aparência distinta, viajando rumo ao nordeste da Escócia, adquiriu um bilhete para uma dessas carruagens públicas que vão de Edimburgo até o Queensferry, onde, como diz o nome, e como bem sabem todos os meus leitores do Norte, há uma barca que atravessa as águas do Firth of Forth.

Esta é a primeira frase – não chega a ser uma frase estimulante, mas apresenta o tempo, o lugar e um jovem, introduz o cenário do narrador. Sentimos um interesse moderado pelo que o jovem vai fazer em seguida. Seu nome é

Lovel e há um mistério acerca dele. Trata-se do herói – do contrário, Scott não diria que sua aparência é distinta – e certamente fará a heroína feliz. Ele encontra o antiquário, Jonathan Oldbuck. Eles entram na carruagem, sem pressa, tornam-se conhecidos, Lovel vai visitar a casa de Oldbuck. Perto dela, aparece mais um personagem, Edie Ochiltree. Scott é bom na apresentação de novos personagens. Acrescenta-os com muita naturalidade e ar promissor. Edie Ochiltree até que promete bastante. É um mendigo – não do tipo comum, mas um vagabundo romântico, que inspira confiança. Como deixaria ele de ajudar a resolver o mistério de que vimos o primeiro traço em Lovel? Mais apresentações: a de Sir Arthur Wardour (família antiga, mau administrador); a de sua filha Isabella (altiva), a quem o herói ama sem ser correspondido; a irmã de Oldbuck, Miss Grizzel. Esta é apresentada com o mesmo ar de promessa. Na verdade, não passa de um pretexto cômico – não leva a lugar nenhum, e o nosso contador de estórias é pródigo nesse tipo de recurso. Ele não precisa ficar martelando sem parar as relações de causa e efeito. Mantém-se muito bem dentro dos limites elementares da sua arte, mesmo que diga coisas que não terão nenhuma conseqüência sobre a ação. A audiência pensa que elas vão se desenvolver, mas a audiência está desgrenhada e exausta, e se esquece com facilidade. Ao contrário do tecelão de enredos, o contador de estórias tira proveito de pontas soltas. Miss Grizzel é um pequeno exemplo de ponta solta; se me pedirem um grande, mencionarei um romance que pretende ser enxuto e trágico: *The Bride of Lammermoor*. Scott apresenta Lorde High Keeper com muita ênfase e intermináveis sugestões de que seus defeitos de caráter levariam a um desfecho trágico, mas na verdade a tragédia aconteceria quase da mesma maneira ainda que ele não existisse – sendo os únicos ingredientes necessários Edgar, Lucy, Lady Ashton e Bucklaw. Mas, voltando a *The Antiquary*, há um jantar, Oldbuck e Sir Arthur discutem, Sir Arthur se sente ofendido e vai embora levando a filha. Eles voltam para casa pela praia, mas a maré sobe. Sir Arthur e Isabella ficam isolados e se encontram com Edie Ochiltree. É o primeiro momento sério da estória, e é assim que o contador de estórias, que é um contador de estórias mesmo, a conduz:

> Enquanto trocavam estas palavras, detiveram-se sobre a saliência de pedra mais elevada que puderam alcançar, pois parecia que qualquer tentativa de prosseguir serviria apenas para antecipar uma fatalidade. Aqui, então, teriam de aguardar o lento mas inevitável progresso do elemento furioso, em situação comparável à dos mártires da igreja primitiva, que, expostos pelos tiranos pagãos a serem devorados por feras, eram obrigados a testemunhar a impaciência e a fúria que agitavam os animais, à espera do sinal para que lhes abrissem as jaulas, para que se atirassem contra as vítimas.
>
> Mas mesmo essa parada aterrorizante deu a Isabella tempo suficiente para reunir os poderes de uma mente por natureza forte e corajosa, que se exortava a si própria nessa conjuntura tão terrível.

> "Vamos entregar nossas vidas sem lutar?" – disse ela. "Não haverá uma trilha qualquer, por mais horrível que seja, que nos permita escalar os rochedos, ou pelo menos subir até uma altura acima da maré, onde possamos ficar até o amanhecer, ou até chegar ajuda? Eles devem estar cientes da nossa situação, e hão de chamá-los todos para virem nos socorrer."

Assim fala a heroína, num tom que certamente congela o leitor. Mesmo assim, queremos saber o que vai acontecer depois. Os rochedos são feitos de papelão, como os da minha querida *Swiss Family*; a tempestade é acionada com uma mão, enquanto com a outra Scott se põe a falar de cristãos primitivos; não há sinceridade, nenhuma sensação de perigo em todo o quadro; é tudo desprovido de paixão e rotineiro. Ainda assim, simplesmente queremos saber o que vai acontecer depois.

Naturalmente, Lovel aparece para salvá-los. Sim, deveríamos ter pensado nisso antes; mas e daí?

É outra ponta solta. O antiquário oferece a Lovel um quarto de dormir assombrado, onde o herói tem um sonho ou uma visão com um ancestral do seu anfitrião, que lhe diz: "*Kunst macht Gunst*", palavras que ele não compreende na hora, graças à sua ignorância do alemão, e que, como ele vai aprender mais tarde, significam "O artifício conquista o favor": ele deve insistir no assédio ao coração de Isabella. Ou seja, o sobrenatural não contribui com nada para a estória. Ele é introduzido com tapeçarias e tempestades, mas o resultado não passa de uma máxima vulgar. Mas o leitor não sabe disso. Quando ele ouve "*Kunst macht Gunst*", sua atenção desperta novamente... e depois é desviada para outra coisa, e a seqüência do tempo prossegue.

Piquenique nas ruínas de St. Ruth. Apresentação de Dousterswivel, um estrangeiro pérfido, que envolvera Sir Arthur num projeto de mineração e cujas superstições são ridicularizadas por não procederem do lado correto da fronteira. Chegada de Hector McIntyre, sobrinho do antiquário que está desconfiado de que Lovel é um impostor. Os dois duelam; Lovel, pensando ter matado o adversário, foge com Ochiltree, que apareceu de repente, como sempre. Escondem-se entre as ruínas de St. Ruth, de onde observam como Dousterswivel convence Sir Arthur a sair à caça de um tesouro. Lovel escapa num barco e... longe dos olhos, longe do coração; não vamos nos preocupar com ele até que reapareça. Segunda caça ao tesouro em St. Ruth. Sir Arthur encontra objetos de prata. Terceira caça ao tesouro. Dousterswivel leva uma surra, e ao voltar a si vê o funeral da velha condessa de Glenallan, que está sendo enterrada ali à meia-noite, em segredo, professando aquela família a religião de Roma.

Mas os Glenallan são importantes demais na estória para serem apresentados de maneira tão casual! Dousterswivel lhes serve de gancho sem nenhum artifício. Seus olhos estavam a postos, e Scott vem espiar através deles. O leitor, a essa altura, já está tão dócil diante da sucessão de episódios que simplesmente boceja, como o primitivo homem das cavernas. Agora o tema Glenallan entra em funcionamento, as ruínas de St. Ruth são desligadas, e

passamos àquilo que poderíamos chamar de "pré-estória", em que intervêm mais dois novos personagens, com uma conversação confusa e obscura acerca de um passado pecaminoso. Chamam-se Elspeth Mucklebackit, uma pescadora sibilina, e Lorde Glenallan, filho da condessa morta. Seu diálogo é interrompido por novos acontecimentos – prisão, julgamento e libertação de Edie Ochiltree, morte por afogamento de mais um personagem e aspectos cômicos da convalescença de Hector McIntyre na casa de seu tio. Mas o que importa mesmo é que, anos antes, Lorde Glenallan tinha se casado, contra a vontade da mãe, com uma dama chamada Evelina Nevile, e depois deram-lhe a entender que a esposa era sua meia-irmã. Enlouquecido de horror, ele a deixou pouco antes de ela dar à luz. Elspeth, que tinha sido criada da condessa, agora lhe conta que Evelina não era parente dele, que ela morreu do parto (assistida pela própria Elspeth e por outra mulher), e que a criança desapareceu. Lorde Glenallan então vai consultar o antiquário, que, como juiz de paz, tinha algum conhecimento sobre os eventos daquela época, e que também tinha sido apaixonado por Evelina. E o que acontece depois? Os bens de Sir Arthur Wardour são postos à venda, pois Doursterswivel o tinha levado à ruína. E depois? Noticia-se o desembarque dos franceses. E depois? Lovel adentra o povoado comandando as tropas britânicas. Ele agora se faz chamar de major Nevile. Mas tampouco seria este o nome correto, pois ele é ninguém menos que o filho perdido de Lorde Glenallan, legítimo herdeiro de um condado. Graças em parte a Elspeth Mucklebackit, em parte a outra servente, sua colega, que ele conhecera como uma freira, no exterior, em parte a um tio já falecido, e em parte a Edie Ochiltree, a verdade vem à tona. De fato, há muitas razões para o desfecho, mas Scott não está interessado em razões; ele as descarrega sem se dar o trabalho de elucidá-las; seu único objetivo sério é fazer uma coisa acontecer depois da outra. E depois? Isabella Wardour cede e se casa com o herói. E depois? Fim da estória. Não devemos ficar perguntando "e depois?" a toda hora. Se a seqüência do tempo prossegue por um segundo a mais, poderia nos levar a terras completamente diferentes.

The Antiquary é um livro no qual a vida no tempo é instintivamente celebrada pelo romancista, e isso deve levar ao afrouxamento da emoção e à superficialidade do juízo, e em particular a esse costume idiota do casamento como *finale*. O tempo também pode ser celebrado conscientemente, e encontraremos um exemplo disso num livro de tipo muito diverso, aliás um livro memorável: *The Old Wives' Tale*, de Arnold Bennett. É o tempo o verdadeiro herói de *The Old Wives' Tale*. Ele aqui está investido como senhor da criação – exceto, é claro, por Mr. Critchlow, cuja bizarra exclusão apenas reforça o que digo. Sophia e Constance são as filhas do Tempo desde o instante em que as vemos remexendo os vestidos de suas mães; estão condenadas ao declínio de uma maneira tão completa que chega a ser rara em toda a literatura. São moças, Sophia foge e se casa, a mãe morre, Constance se casa, seu marido morre, Sophia morre, Constance morre, seu velho cão reumático se ergue com muito esforço para ver se resta alguma coisa no prato. Na nossa vida diária no tempo, trata-se exatamente dessa questão de envelhecer, que obstrui as artérias de Sophia e Constance, e a estória que é uma estória mesmo, que parecia tão

saudável e na qual não cabia o *nonsense*, a rigor não pode levar a nenhuma outra conclusão senão ao túmulo. É uma conclusão insatisfatória. É claro que envelhecemos. Mas um grande livro deve erguer-se sobre algo mais que um "é claro que". *The Old Wives' Tale* é forte, sincero e triste, mas falta-lhe grandeza.

E quanto a *Guerra e paz*? Este é certamente grande; enfatiza igualmente os efeitos do tempo e o esplendor e a decadência de uma geração. Tolstoi, como Bennett, tem a coragem de nos mostrar pessoas envelhecendo: o declínio parcial de Nikolai e Natasha é de fato mais sinistro do que o completo declinar de Sophia e Constance: nele, parece que uma parte maior da nossa própria juventude pereceu também. Então, por que *Guerra e paz* não é deprimente? Provavelmente porque ele se estende tanto pelo espaço quanto pelo tempo, e o senso do espaço, antes de nos aterrorizar, é estimulante, e deixa atrás de si um efeito semelhante ao da música. Depois de ler um trecho de *Guerra e paz*, acordes grandiosos começam a soar, e não sabemos dizer exatamente o que os desfere. Eles não brotam da estória, embora Tolstói esteja tão interessado quanto Scott no que vai acontecer depois, e seja tão sincero quanto Bennett. Eles não vêm nem dos episódios nem dos personagens. Vêm do imenso território da Rússia, por onde os episódios e os personagens foram espalhados, dessa soma total de pontes e rios congelados, florestas, estradas, jardins, campos que acumularam grandeza e sonoridade depois que passamos por eles. Muitos romancistas têm o sentimento de lugar – Five Towns, Auld Reekie e por aí afora. Muito poucos têm o senso de espaço, e a posse dele ocupa uma posição de destaque no divino equipamento de Tolstói. O espaço é o senhor de *Guerra e paz*, e não o tempo.

Por fim, uma palavra de conclusão sobre a estória como repositório de uma voz. É esse aspecto da obra do romancista que exige que seja lida em voz alta, e que apela não aos olhos e sim aos ouvidos, como a maior parte da prosa; coisa que tem em comum com a oratória. Não nos oferece uma melodia nem uma cadência. Para estes, por mais estranho que pareça, basta a vista. A vista, apoiada por uma mente que transmuda, sabe como captar facilmente os sons de um parágrafo ou de um diálogo, quando tiverem valor estético, para então remetê-los ao nosso desfrute – isso mesmo, pode até ampliá-los a ponto de nos permitir notá-los mais depressa do que o faríamos se nos fossem recitados, assim como certas pessoas conseguem apreciar uma partitura musical mais rápido numa olhadela do que se a ouvissem tocada ao piano. Mas a vista não é igualmente rápida para captar uma voz. Aquela frase inicial de *The Antiquary* não tem uma beleza sonora, mas perderíamos algo se ela não fosse lida em voz alta. Nossa mente comungaria silenciosamente com a de Walter Scott, de maneira menos vantajosa. A estória, além de dizer uma coisa após a outra, acrescenta algo mais devido à sua conexão com uma voz.

Não é muito o que se acrescenta. Não chega a nos dar algo tão importante quanto a personalidade do autor. Esta – quando ele tem mesmo uma personalidade – é transmitida através de outros meios mais nobres, como os personagens, ou o enredo, ou seus comentários sobre a vida. O que a estória faz de fato a partir dessa capacidade em particular, tudo o que pode fazer a partir daí, é transformar-nos de leitores em ouvintes, aos quais se dirige "uma" voz, a do narrador tribal, de cócoras no meio da caverna, dizendo uma coisa após a

outra enquanto a audiência não adormece entre seus despojos e ossos. A estória é primitiva, remonta às origens da literatura, antes da descoberta da leitura, e apela ao que há de primitivo em nós. É por isso que somos tão irracionais no que diz respeito às estórias de que gostamos, e estamos sempre tão prontos a desafiar aqueles que gostam de outras coisas. Eu, por exemplo, fico irritado quando riem de mim porque gosto de *The Swiss Family Robinson*, e espero ter irritado alguns de vocês quanto a Scott! Entendem o que digo? A intolerância é a atmosfera gerada pelas estórias. A estória não é moral nem favorável à compreensão do romance em seus demais aspectos. Se quisermos compreendê-lo, teremos de abandonar a caverna.

Mas não a abandonemos já, vamos antes observar o quanto aquela outra vida – a vida por valores – pressiona o romance por todos os lados, como ela está pronta para preenchê-lo e até distorcê-lo, oferecendo-lhe pessoas, enredos, fantasias, visões de mundo, tudo menos esse incessante "e depois... e depois...", que é a única contribuição desta nossa presente investigação. A vida no tempo é tão obviamente básica e inferior que naturalmente nos ocorre a pergunta: não pode o romancista aboli-la da sua obra, assim como o místico nos assegura tê-la abolido da sua experiência, substituindo-a unicamente pela sua radiante alternativa?

Há uma romancista que tentou abolir o tempo, e seu fracasso é bastante instrutivo: Gertrude Stein. Indo bem mais longe do que Emily Brontë, Sterne ou Proust, Gertrude Stein esmagou e despedaçou o relógio, espalhando seus fragmentos pelo mundo como se fossem os membros de Osíris, e ela não o fez por simples travessura, e sim por um motivo bem mais nobre: ela pretendia emancipar a ficção da tirania do tempo, nela expressando apenas a vida por valores. Mas fracassa, porque no momento em que se liberta completamente do tempo, a ficção já não pode expressar absolutamente nada, e nos seus escritos mais recentes podemos avistar a ladeira por onde ela desliza. Pretende abolir todo esse aspecto da estória, essa seqüência cronológica, e aí vai perdendo a minha simpatia. Ela não pode fazê-lo sem abolir a seqüência entre as frases. Mas isso não surte efeito, a menos que a ordem das palavras nas frases também seja abolida, o que por sua vez implica a abolição da ordem das letras e dos sons em cada palavra. E assim ela atinge a beira do precipício. Não há nada a ser ridicularizado num experimento como o dela. É muito mais importante fazer esse tipo de jogo do que reescrever os romances em série de *Waverley*. Mesmo assim a experiência está condenada ao fracasso. A seqüência do tempo não pode ser destruída sem que se arruíne simultaneamente tudo o que deveria ter tomado o seu lugar; o romance que só pretende expressar valores só consegue tornar-se ininteligível e, portanto, sem valor.

É por isso que devo pedir-lhes que se juntem a mim repetindo, exatamente no mesmo tom de voz, as palavras que abriram esta conferência. Não as digam de maneira vaga ou modesta, como as diria um motorista de ônibus; vocês não têm esse direito. Não as digam de modo ríspido e peremptório, como o faria um jogador de golfe; vocês saberiam fazer melhor do que isso. Digam-nas com certa tristeza, e assim terão encontrado o tom. Está bem, está bem... Um romance conta uma estória.

3

Pessoas

Depois da nossa discussão sobre a estória – este aspecto simples e fundamental do romance – podemos nos voltar para um tópico mais interessante: os atores. Não precisamos perguntar o que aconteceu depois, mas a quem terá acontecido; o romancista estará apelando à nossa inteligência e à nossa imaginação, e não somente à nossa curiosidade. Uma nova ênfase aparece na sua voz: a ênfase sobre o valor.

Como os atores de uma estória normalmente são seres humanos, pareceu-me conveniente dar a este aspecto o título "Pessoas". Outros animais foram introduzidos, mas com êxito limitado, já que até agora sabemos muito pouco sobre a sua psicologia. Pode haver, e provavelmente haverá, alguma alteração a esse respeito, no futuro, comparável à alteração do modo como os romancistas de tempos passados representavam os selvagens. O abismo que se abre entre Sexta-feira e Batouala pode ser comparado ao que separa os lobos de Kipling e seus descendentes literários de daqui a duzentos anos; então teremos animais que não serão nem simbólicos, nem homenzinhos disfarçados, nem mesas de quatro pés que andam para lá e para cá, nem tiras voadoras de papel colorido. Esta é uma das maneiras pelas quais a ciência pode ampliar os horizontes do romance: proporcionando-lhe um tema novo. Mas essa ajuda ainda não pôde ser dada, e até que ela venha podemos dizer que os atores de uma estória são, ou pretendem ser, seres humanos.

Como o romancista é ele próprio um ser humano, existe uma afinidade entre ele e seu tema, que está ausente de muitas outras formas de arte. O historiador também está ligado ao seu objeto de estudo, mas, como veremos, menos intimamente. O pintor e o escultor não necessitam desse vínculo, quer dizer, não precisam representar seres humanos, a não ser que o desejem, assim como o poeta, enquanto o músico não pode representá-los mesmo que o deseje, a não ser com a ajuda de um programa. O romancista, ao contrário de muitos colegas, arranja uma série de massas verbais descrevendo a si próprio em termos gerais (em termos gerais, porque as sutilezas virão mais tarde), atribui-lhes nomes e sexo, esboça-lhes um conjunto de gestos plausíveis e faz com que falem, por meio de aspas, e até, quem sabe, com que se comportem adequadamente. Essas massas verbais são seus personagens. Assim, eles não lhe ocorrem friamente; precisam ser criados num estado de excitação delirante; mesmo a sua natureza está condicionada pelo que ele adivinha sobre outras pessoas, e sobre si próprio, e depois é modificado pelos outros aspectos do seu trabalho. Este último ponto – a relação entre os personagens e os outros aspectos do romance – será o assunto de uma investigação posterior. No momento estamos ocupados com a relação entre eles e a vida real. Qual é a diferença entre as pessoas de um romance e as pessoas como o romancista ou vocês mesmos, ou eu próprio, ou a rainha Vitória?

Tem de haver uma diferença. Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual –, então ela é realmente a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial. Um memorial é história, baseia-se em evidências. Já o romance se baseia em evidências + ou – *x*, sendo a incógnita o temperamento do romancista; e a incógnita sempre modifica o efeito da evidência, e às vezes até a transforma completamente.

O historiador trata de ações, só se interessa pela personalidade dos homens na medida em que puder deduzi-la de suas ações. Está tão preocupado com a personalidade quanto o romancista, mas só pode ter conhecimento da sua existência quando ela aflora até a superfície. Se a rainha Vitória não tivesse dito "Não estamos nos divertindo", seus convivas à mesa não saberiam que ela não estava se divertindo, e o seu tédio nunca teria sido anunciado ao público. Ela poderia ter franzido as sobrancelhas, de modo que deduzissem a situação desde o início – olhares e gestos também são evidências históricas. Mas, se ela permanecesse impassível, o que saberíamos? A vida oculta é, por definição, oculta. A vida oculta que se manifesta através de sinais exteriores já deixou de ser oculta, e ingressou no domínio da ação. E a função do romancista é revelar a vida oculta em sua fonte, contando-nos mais sobre a rainha Vitória do que poderia ser sabido, e assim produzindo uma personagem que não é mais a rainha Vitória histórica.

O crítico francês que escreve sob o nome de Alain, tão interessante e sensível, fez, a respeito, algumas observações proveitosas, embora ligeiramente fantasiosas. Às vezes parece que ele perde o pé, mas não tanto quanto eu mesmo neste momento, e talvez possamos juntos chegar até a terra firme. Alain examina as várias formas de atividade estética e, ao chegar ao romance (*le roman*), afirma que todo ser humano tem dois lados, um é próprio para a história e outro para a ficção. Tudo o que é observável num homem – ou seja, suas ações e a existência espiritual que pode ser deduzida delas – pertence ao domínio da história. Mas seu lado romanesco ou romântico (*sa partie romanesque ou romantique*) abarca "as paixões puras, ou seja, os sonhos, as alegrias, as tristezas e as autoconfissões que a polidez ou a vergonha impedem-no de mencionar"; e uma das principais funções do romance é expressar esse lado da natureza humana.

> O que é fictício num romance não é tanto a estória quanto o método pelo qual o pensamento se transforma em ação, um método que nunca se dá na nossa vida cotidiana. [...] A história, com a sua ênfase nas causas externas, é dominada pela noção de fatalidade, enquanto no romance não existe fatalidade; nele, tudo se funda na natureza humana, e o sentimento dominante é de uma existência na qual tudo é intencional, mesmo as paixões e os crimes, inclusive a miséria.[31]

Talvez este seja um modo de dizer com rodeios o que qualquer estudante colegial britânico sabe, que o historiador registra, enquanto o autor de romances deve criar. Ainda assim, são rodeios proveitosos, pois trazem à tona a diferença fundamental entre as pessoas na vida diária e as pessoas nos livros. Na vida diária, nunca nos entendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência nem o completo confessionalismo. Conhecemo-nos por aproximação, por meio de signos externos, que servem bastante bem tanto à sociedade quanto à vida íntima. Mas as pessoas de um romance podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se assim o desejar o romancista; sua vida interior pode ficar tão exposta quanto a exterior. E é por isso que elas freqüentemente parecem mais bem delineadas do que os personagens da história, ou mesmo do que nossos amigos; tudo o que pode ser dito a respeito dessas pessoas nos foi dito; mesmo que sejam imperfeitas ou irreais, não guardam nenhum segredo, como fazem e devem fazer os nossos amigos, sendo o segredo mútuo uma das condições da vida sobre este globo.

Recoloquemos agora o problema, de maneira mais colegial. Vocês e eu somos pessoas. Não seria melhor se déssemos uma olhadela nos principais fatos das nossas vidas? Não nos fatos das nossas carreiras individuais, mas na nossa constituição como seres humanos. Precisamos, então, de alguma coisa bem definida como ponto de partida.

Os principais fatos da vida humana são cinco: nascimento, alimentação, sono, amor e morte. Poderíamos aumentar o número – acrescentando, por exemplo, a respiração – mas estes cinco são os mais óbvios. Consideremos por um instante o papel que eles desempenham na nossa vida, por um lado, e nos romances, por outro. Será que o romancista tende a reproduzi-los com precisão ou, na verdade, a exagerar, diminuir, ignorar e expor a passagem dos personagens por esses processos que não são os mesmos pelos quais vocês e eu passamos, embora tenham os mesmos nomes?

Primeiro, vamos considerar os dois mais estranhos: o nascimento e a morte; estranhos porque ao mesmo tempo são e não são experiências. Só sabemos deles por meio de relatos. Todos nascemos, mas não conseguimos nos lembrar de como foi. E a morte sobrevém, como veio o nascimento, mas tampouco sabemos de que modo. Nossa última experiência, como a primeira, é conjectural. Movemo-nos entre duas obscuridades. Certas pessoas pretendem nos contar como são o nascimento e a morte: a mãe, por exemplo, tem seu ponto de vista sobre o nascimento; o médico e o religioso têm os seus sobre ambos. Mas tudo isso vem de fora, e as duas entidades que poderiam nos esclarecer a respeito – o bebê e o cadáver – não podem fazê-lo, pois seus sistemas de comunicação da experiência não estão em sintonia com o nosso sistema de recepção.

Por isso, consideremos que as pessoas começam a vida com uma experiência que esquecem, e a terminam com outra que até imaginam, mas não podem compreender. São estas as criaturas que o romancista se propõe apresentar como personagens de seus livros; estas, ou outras, razoavelmente parecidas com elas. O romancista pode lembrar e entender tudo, se lhe convém. Ele conhece toda a vida exterior. Seus personagens serão por ele tomados quanto tempo depois do nascimento? E até que ponto ele os acompanhará, antes da

morte? E o que dirá ele, ou fará sentir, a respeito dessas duas experiências tão extravagantes?

Depois vem a alimentação, o processo de armazenamento, de manter viva uma chama individual, um processo que começa antes do nascimento e continua depois, através da mãe, e finalmente é assumido pelo próprio indivíduo, que dia após dia introduz uma certa quantidade de objetos por um buraco no seu rosto, sem se surpreender ou se entediar com isso: a alimentação estabelece o vínculo entre o conhecido e o esquecido; está intimamente ligada ao nascimento, que nenhum de nós recorda, e se prolonga até o café-da-manhã de hoje cedo. Como o sono – a que se assemelha em tantos aspectos –, a alimentação não só restaura as nossas forças, mas também tem um lado estético, pode ser gostosa ou não. Que será feito nos romances dessa mercadoria de duas faces?

Em quarto lugar, o sono. Em média, cerca de um terço do nosso tempo não é gasto em sociedade ou na civilização, nem mesmo no que geralmente se chama de solidão. Penetramos num mundo sobre o qual pouco se sabe, e que, quando o deixamos, parece-nos ser em parte esquecimento, em parte caricatura deste mundo, e em parte revelação. "Não sonhei com nada", ou "Sonhei com uma escada", ou "Sonhei com o céu" são coisas que dizemos ao despertar. Não pretendo discutir a natureza do sono ou dos sonhos – quero apenas assinalar que eles nos ocupam por muito tempo, e que a chamada "História" só se preocupa com cerca de dois terços do ciclo humano, e a partir daí é que estabelecem suas teorias. A ficção adotaria uma atitude semelhante?

E, por último, o amor. Emprego esta palavra tão celebrada no seu sentido mais amplo e insípido. Permitam-me ser bem seco e breve quanto ao sexo, em primeiro lugar. Alguns anos depois do nascimento de um ser humano, ocorrem nele certas mudanças, assim como em outros animais, e freqüentemente elas o levam a se unir com outro ser humano, bem como à produção de mais seres humanos. E assim a nossa raça perdura. O sexo começa antes da adolescência e sobrevive à esterilidade; é de fato permanente em nossas vidas, embora na idade do acasalamento seus efeitos se mostrem mais óbvios para a sociedade. E, além do sexo, há outras emoções que também se fortalecem com o amadurecimento: são as diversas elevações do espírito, como o afeto, a amizade, o patriotismo, o misticismo – e, ao tentarmos estabelecer a relação entre o sexo e essas outras emoções, começaremos a brigar tão violentamente quanto a respeito de Walter Scott, ou até mais. Deixem-me apenas esquematizar os vários pontos de vista. Alguns dizem que o sexo é básico e sublinha todas essas outras formas de amor – o amor pelos amigos, por Deus, pelo país. Outros dizem que ele está ligado a estes amores, mas de maneira lateral, sem lhes constituir a raiz. Também existem aqueles para os quais não há nenhuma conexão entre uma coisa e as outras. Quero sugerir apenas que chamemos de amor todo esse conjunto de emoções, e que o consideremos como a quinta das grandes experiências pelas quais todo ser humano tem de passar. Quando amam, os seres humanos procuram receber alguma coisa. Também tentam dar algo, e esse duplo objetivo faz com que o amor seja mais complicado do que a alimentação ou o sono. Ele é egoísta e altruísta ao mesmo tempo, e por mais que se especialize num dos dois sentidos, não chega a atrofiar inteiramente o outro. Quanto tempo toma o amor?

A pergunta soa grosseira, mas é pertinente à nossa investigação de hoje. O sono toma cerca de oito das vinte e quatro horas do dia, a alimentação toma outras duas. Devemos atribuir ao amor mais duas? Seria uma dotação bem generosa. O amor pode imiscuir-se nas nossas outras atividades – assim como a sonolência e a fome. E pode gerar diversas atividades secundárias: por exemplo, o amor de um homem pela sua família pode levá-lo a gastar boa parte do seu tempo na Bolsa de Valores, assim como seu amor a Deus o levaria a ir bastante à igreja. Porém, temos sérias dúvidas de que ele permaneça em contato emocional com qualquer objeto de amor por mais de duas horas diárias, e esse contato emocional, esse desejo de dar e receber, essa mistura de generosidade e expectativa é o que distingue o amor das outras experiências que listamos.

Assim é a constituição humana – ou parte dela. Também constituído da mesma forma, o romancista toma nas mãos a pena, entra no estado anormal que se convencionou chamar de "inspiração", e tenta criar personagens. É possível que estes devam enfrentar-se com outros elementos do seu romance, o que ocorre freqüentemente (os livros de Henry James são um caso extremo), e por isso os personagens têm, é claro, de mudar de constituição respectivamente. No entanto, estamos considerando agora o caso mais simples do romancista cuja maior paixão são os seres humanos, e que sacrificaria muita coisa em benefício deles – a estória, o enredo, a forma, a beleza incidental.

Então, em que sentido se distinguem os filhos da ficção daqueles que nascem sobre a terra? Não podemos fazer generalizações sobre eles, já que nada têm em comum do ponto de vista científico; não precisam de glândulas, por exemplo, enquanto todos os seres humanos têm várias. Contudo, apesar de não serem passíveis de uma definição mais estrita, tendem a se comportar segundo um mesmo molde.

Em primeiro lugar, eles chegam a este mundo mais como pacotes do que como seres humanos. Sempre que surge um bebê num romance, parece que foi postado através dos correios. É simplesmente "enviado"; um dos personagens adultos vai lá e o pega, mostrando-o ao leitor, em geral apenas para ser logo depois guardado em local refrigerado até que possa falar ou de algum modo participar da ação. Há duas razões, uma boa e outra má, que explicam esse fato e os demais desvios das práticas costumeiras na terra; vamos notá-las daqui a pouco, mas antes observem como é mecânico o modo com que se recruta a população do reino dos romances. De Sterne a Joyce, praticamente nenhum escritor tentou usar os fatos do nascimento ou inventar uma nova série de fatos, e não há um só – a não ser de um modo bastante piegas, feito uma titia muito solícita – que tenha tentado trabalhar a fundo a psicologia da mente de um bebê, utilizando a riqueza literária que deve existir aí. Talvez não seja possível fazê-lo. Em breve decidiremos se o é ou não.

E a morte. O tratamento dado à morte, por outro lado, nutre-se muito mais da observação, e sua maior variedade indica que o romancista a considera congenial. Primeiro porque a morte sempre pode oferecer um bom desfecho para um livro, mas também pela razão menos óbvia de que, trabalhando no tempo, parece-lhe mais fácil partir do que se conhece para o que se ignora do que da obscuridade do nascimento em direção ao já conhecido. Quando seus

personagens morrem, ele os compreende e pode ser ao mesmo tempo coerente e imaginativo acerca deles – o que é a mais forte das combinações. Tomemos uma morte menor – a de Mrs. Proudie, em *The Last Chronicle of Barset*. Tudo parece normal, mas o efeito é aterrador, porque Trollope fez Mrs. Proudie percorrer tantos atalhos na diocese, mostrando-nos seus passos, seus resmungos, acostumando-nos, até aborrecer-nos, ao seu caráter, aos seus cacoetes, seu jeito de pedir ao bispo que "considere as almas das pessoas", até que ela tem um ataque do coração à beira da cama, e então acabam os passeios, acaba Mrs. Proudie. Praticamente não há nada que o romancista não possa tomar emprestado à "morte cotidiana", e tampouco haverá muitas coisas que ele não possa inventar, tirando disso alguma vantagem. As portas dessa obscuridade estão sempre abertas para ele, que pode inclusive acompanhar seus personagens através desse limiar, desde que esteja bem provido de imaginação e não tente nos trazer de volta retalhos de sessão espírita com notícias da "vida no além".

E quanto à alimentação, o terceiro fato da nossa lista? O alimento na ficção é sobretudo social. Reúne os personagens, mas eles não costumam requisitá-lo por uma razão fisiológica, raramente o saboreiam e nunca o digerem, se isso não lhes for especialmente solicitado. Eles têm apetite uns pelos outros, como nós, na nossa vida, mas a nossa igualmente incessante fome de almoço e jantar não chega a se refletir neles. Até mesmo a poesia tirou mais proveito da alimentação – pelo menos do seu lado estético. Milton e Keats se aproximaram mais do que George Meredith da sensualidade do ato de comer.

O sonho. É também um ato mecânico. Não há tentativa de indicar o esquecimento ou o verdadeiro mundo dos sonhos. Os sonhos ou são lógicos ou formam mosaicos feitos de pequenos fragmentos sólidos do passado e do futuro. São introduzidos com um objetivo, que não é a vida do personagem como um todo, mas aquela parte dele que vive durante a vigília. Nunca ele é concebido como uma criatura, que passa um terço do seu tempo na penumbra. Usa-se a limitada visão diurna do historiador, que em outros aspectos o romancista evita. Por que ele não compreende ou reconstrói o sono? Lembrem-se: ele tem o direito de inventar, e sabemos quando ele está mesmo inventando, pois sua paixão nos impulsiona para além das improbabilidades. Entretanto, ele nem copiou nem criou o sono. Trata-se de um amálgama, apenas.

O amor. Todos vocês sabem o quão imensamente o amor sobrecarrega os romances, e provavelmente concordarão comigo em que isso lhes causou mal, tornando-os mais monótonos. Por que essa experiência em particular, especialmente na sua forma sexual, foi transplantada em tão generosa quantidade para o mundo dos romances? Quando se pensa de modo abstrato no romance, pensa-se num motivo amoroso – de um homem e uma mulher que desejam unir-se e talvez consigam. Mas, quando se pensa de modo abstrato na própria vida, ou num grupo de vidas, fica-se com uma impressão bem diferente e muito mais complexa.

Parece haver duas razões para que o amor se destaque tanto, mesmo nos bons romances.

Primeiro, quando o romancista termina de projetar seus personagens e começa a criá-los, o "amor" (em alguns de seus aspectos ou em todos eles)

ganha maior importância na sua mente, e, sem querer, torna seus personagens excessivamente sensíveis a ele – excessivamente no sentido de que eles não se importunariam tanto com isso na vida. A constante sensibilidade entre os personagens – mesmo em autores considerados vigorosos, como Fielding – é impressionante e sem paralelo na vida, a não ser entre pessoas que têm bastante tempo livre. Há paixão, em certos momentos até intensidade – mas não esse alerta constante, essa adaptação interminável, essa fome incessante. Creio que este seja o reflexo do estado mental do próprio romancista, quando ele escreve, e que a predominância do amor nos romances se deva em parte a isso.

Uma segunda razão, que pela lógica pertence a outra parte da nossa investigação, mas deve ser observada aqui. O amor, como a morte, é congenial para um romancista porque também sempre oferece um desfecho conveniente para um livro. Ele pode apresentá-lo como uma permanência, e os leitores aquiescerão com facilidade, já que uma das ilusões associadas ao amor é que ele será permanente. Não que ele o foi – e sim que o será. Toda a história, toda a nossa experiência nos ensinam que nenhum relacionamento humano é constante, que ele é tão instável quanto os seres vivos que o compõem, e que estes precisam se equilibrar como malabaristas se quiserem que ele dure; se for constante já não é um relacionamento humano e sim um hábito social, no qual a ênfase se transferiu do amor para o casamento. Sabemos de tudo isso, mas não suportamos a aplicação desse amargo conhecimento ao futuro; o futuro deve ser diferente; a pessoa perfeita ainda vai aparecer, ou a pessoa que já conhecemos ainda há de se tornar perfeita. Não haverá mudanças, por isso não temos necessidade do estado de alerta. Estamos fadados a ser felizes ou, talvez, desgraçados para todo o sempre. Toda emoção forte traz consigo a ilusão de permanência, e os romancistas se agarram a isso. Costumam terminar seus livros com casamentos, e não fazemos nenhuma objeção porque lhes emprestamos também os nossos sonhos.

Devemos encerrar por aqui a nossa comparação entre essas duas espécies aliadas, o *Homo sapiens* e o *Homo fictus*. Este é mais escorregadio do que seu primo *sapiens*. Ele é criado na mente de centenas de romancistas diferentes, que têm métodos contraditórios de gestação, de modo que não podemos fazer generalizações. Ainda assim, podemos dizer alguma coisa a seu respeito. Geralmente, ele nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento nem de sono, e se ocupa incansavelmente de relacionamentos. E – o que é mais importante – podemos saber a respeito dele mais do que sobre qualquer outra criatura que conheçamos, porque seu criador e seu narrador são um só ser. Se tivéssemos jeito para a hipérbole, poderíamos exclamar neste momento: “Se Deus pudesse contar a estória do universo, o universo se tornaria fictício”. Pois é este o princípio que se manifesta.

Mas deixemos de lado estas especulações tão elevadas. Tomemos um personagem bem simples, para que possamos estudá-lo um pouco. Pode ser Moll Flanders.[32] Ela preenche todo o livro que leva seu nome, ou melhor, ergue-se sozinha nele, como uma árvore no parque, de modo que podemos avistá-la sob todos os ângulos sem ser incomodados por arbustos que venham disputar a nossa atenção. Como Scott, Defoe está contando uma estória, e também vamos

encontrar aqui algumas pontas soltas que ele vai abandonando, para o caso de mais tarde precisar retomá-las: por exemplo, a primeira leva de filhos de Moll. Mas o paralelo entre Scott e Defoe não deve ser levado longe demais. O que interessava a Defoe era a heroína, e a forma do seu livro se desprende naturalmente de sua personagem. Seduzida pelo mais novo de dois irmãos e depois casada com o mais velho, ela dedica aos sucessivos maridos a parte inicial e mais brilhante da sua carreira, e não à prostituição, que ela abomina com toda a força de um coração decente e afetuoso. Ela e a maioria dos personagens do submundo de Defoe são amáveis entre si, respeitam os sentimentos uns dos outros e aceitam correr riscos por questões de lealdade pessoal. A inata bondade deles está sempre florescente, apesar do juízo contrário do próprio autor, decerto devido a alguma experiência que ele deve ter tido nos tempos que passou em Newgate. Não sabemos o que terá sido, talvez nem ele mesmo o soubesse, quando, mais tarde, tornou-se um jornalista muito ocupado, além de astucioso político. Mas algo lhe acontecera na prisão, e dessa emoção vaga e poderosa nasceram Moll e Roxana. Moll é uma personagem de carne e osso, com membros fortes e roliços, tão aptos a ir para cama quanto a praticar o furto nos bolsos alheios. Embora não dê muita importância à aparência, ela nos impressiona como se fosse dotada de peso e altura, respirasse, comesse e fizesse muitas das coisas que normalmente são deixadas de lado. Seu primeiro emprego foram os casamentos: foi trígama, se não quadrígama, e um de seus maridos afinal era seu irmão. Vivia feliz com todos eles, que eram amáveis com ela e ela com eles. Ouçam como ela narra a agradável excursão que fez a convite de um deles, negociante de tecidos:

> "Vamos, querida", diz-me ele, certo dia. "Que tal passarmos uma semana no campo?" "Está bem, querido", respondo. "Aonde você quer ir?" "Isso não tem importância", ele responde; "mas estou pensando em parecer gente de boa qualidade durante uma semana. Iremos a Oxford", diz ele. E eu: "E como iremos? Não sei montar a cavalo, e é longe demais para irmos de carruagem". E ele: "Longe demais? Nenhum lugar é longe demais para uma carruagem de seis cavalos. Se a levo comigo, você vai viajar como se fosse uma duquesa". "Querido", digo eu, "que loucura! Mas se é isso o que você quer fazer, está tudo bem para mim." Pois bem, marcamos o dia, arranjamos uma carruagem muito fina, com excelentes cavalos, cocheiro, postilhão e dois lacaios vestindo libré, um cavalheiro a cavalo e um pajem com uma pluma no chapéu, também montado. Todos os criados o chamavam de milorde, assim como os estalajadeiros, isso eu lhes asseguro, e eu era Sua Excelência a senhora condessa, e assim viajamos até Oxford, e tivemos um dia muito agradável; pois, justiça seja feita: nenhum mendigo no mundo sabia passar por milorde melhor do que meu marido. Visitamos todos os pontos curiosos de Oxford,

> conversamos com dois ou três professores universitários sobre o projeto de matricular na Universidade um jovem sobrinho nosso que estava sob os cuidados de milorde, e sobre a possibilidade de eles serem os seus tutores. Divertimo-nos iludindo vários outros pobres acadêmicos, dando-lhes a esperança de virem a ser, pelo menos, o capelão de sua senhoria, com direito até a estola; e assim, tendo de fato vivido como gente de boa qualidade, com os respectivos gastos, partimos para Northampton, e, enfim, em cerca de doze dias de passeio voltamos para casa, com uma despesa por volta de noventa e três libras.

Comparem esse trecho com a cena entre ela e seu marido de Lancashire, que ela amava profundamente. Ele é um assaltante das estradas, e cada um atraiu o outro para o casamento fingindo-se rico. Depois da cerimônia, eles se desmascaram mutuamente, e se Defoe estivesse escrevendo mecanicamente faria com que repreendessem um ao outro, como Mr. e Mrs. Lammle em *Our Mutual Friend*. Mas ele se rendeu ao humor e ao bom senso da sua heroína.

> "Na verdade", disse-lhe eu, "achei que você me conquistaria sem demora; e agora me aflige não estar em condições de lhe mostrar que eu me reconciliaria com você muito facilmente, deixando de lado todas as peças que você me pregou, como recompensa por tanto bom humor. Mas, meu querido", continuei, "o que vamos fazer agora? Estamos os dois arruinados. De que nos vale a nossa reconciliação se não temos do que viver?"
>
> Fizemos um monte de projetos, mas nada poderia dar certo, já que não havia sequer por onde começar. Por fim, ele me implorou que parasse de falar no assunto; do contrário, disse-me ele, eu partiria seu coração; então conversamos um pouco sobre outras coisas, até que ele se despediu como bom marido, e em seguida fomos dormir.

Isso é mais verdadeiro em face da vida diária e mais gostoso de ler do que Dickens. O casal está enfrentando os fatos, e não a teoria moral do autor; como dois trambiqueiros muito sensatos e de bom coração, não montam nenhum escândalo. Num estágio posterior da sua carreira, ela troca os maridos pelo roubo; considera que essa mudança é para pior, e a cena então se torna naturalmente mais sombria. Mas ela se mantém firme e graciosa como sempre. Que precisas são as suas reflexões depois de roubar um cordão de ouro de uma menina que voltava da aula de dança! O feito se dá na pequena passagem que leva a St. Bartholomew, em Smithfield (lugar que hoje pode ser visitado – em Londres, Defoe é uma assombração constante), e o impulso da personagem é de matar a criança, além de roubá-la. Não o faz, era um impulso fraco, mas, consciente do risco que a menina correra, fica indignada com os pais dela por "deixarem que a sua pobre ovelhinha voltasse para casa desacompanhada, só

assim para eles aprenderem a tomar mais cuidado da próxima vez". Com que pesadume e com quanta pretensão um psicólogo de hoje se esforçaria para expressar a mesma coisa! Em Defoe, isso se dá ao correr da pena, assim como em outra passagem, quando Moll engana um homem e depois lhe conta muito satisfeita como o fizera, resultando daí que ela cai ainda mais nas boas graças dele e já não suporta mais a idéia de enganá-lo outra vez. Qualquer coisa que ela faça nos provoca um leve choque – não o impacto da desilusão, mas o estremecimento que um ser vivo desperta. Rimos dela, mas sem amargura ou superioridade. Ela não é nem hipócrita nem tola.

Perto do fim do livro ela é flagrada numa loja de tecidos por duas moças que atendiam no balcão: "Eu poderia ter dito a elas algumas palavras de bom-tom, mas não houve espaço para isso: dois dragões ferozes não poderiam ficar mais furiosos do que elas estavam" – elas chamam a polícia, ela vai presa e é condenada à morte, sendo depois, em vez disso, desterrada para a Virgínia. Mas a névoa do infortúnio se dispersa com indecente rapidez. A viagem é muito agradável, graças à amabilidade de uma velha senhora que em outros tempos a ensinara a roubar. Além disso (melhor ainda), ocorre que seu marido de Lancashire também está sendo deportado. Eles desembarcam na Virgínia, onde, para desespero dela, descobre-se que seu irmão-marido tinha se estabelecido ali. Ela faz segredo disso, ele morre, e o marido de Lancashire só a culpa por ter-lhe ocultado o caso; não faz nenhuma outra queixa, pela simples razão de que ele e ela ainda estão apaixonados. E o livro assim termina, prosperamente; com a mesma firmeza da primeira frase, soa a voz da heroína: "[...] decidimos passar o resto dos nossos dias em sincera penitência pelas vidas perversas que leváramos".

Sua penitência é sincera, e só um juiz superficial a condenaria como hipócrita. Uma natureza como a dela não pode distinguir por muito tempo entre fazer o mal e ser capturada – basta-lhe uma ou duas frases para separar as duas coisas, mas elas se empenham em misturar-se de novo, e é por isso que o ponto de vista dela é tão natural e característico do meio *cockney* de Londres, com sua filosofia de "sich is life"[33] e a prisão de Newgate representando o Inferno. Se a puséssemos ou seu criador, Defoe, contra a parede, e disséssemos: "Vamos lá, falando sério: vocês acreditam no Infinito?", eles responderiam (nas palavras de seus descendentes modernos): "É claro que eu acredito no Infinito –; que tipo de pessoa você pensa que eu sou?" – numa confissão de fé que bate a porta na cara do Infinito com muito mais força do que o faria qualquer negação.

Moll Flanders deve assim ficar como o nosso exemplo de romance no qual o personagem é tudo e dispõe da maior liberdade possível. Defoe faz uma tímida tentativa de enredo tendo ao centro o irmão-marido, mas ele é muito mecânico, e o marido legal dela (aquele que a leva para uma excursão em Oxford) simplesmente desaparece e ninguém mais ouve falar dele. Nada importa além da heroína; ela se ergue como uma árvore no espaço aberto, e, depois de notarmos que ela parece absolutamente real sob todos os ângulos, devemos nos perguntar se a reconheceríamos caso a encontrássemos na vida diária. Pois é este o ponto que ainda estamos examinando: a diferença entre as pessoas na vida e as pessoas nos livros. E o estranho é que, mesmo tomando uma personagem tão

natural e nada teórica como Moll, que em cada detalhe se mostra coerente com a vida diária, no dia-a-dia não a encontraríamos como um todo. Vamos supor que eu de repente altere meu tom de voz, da empostação de conferência para uma entonação comum, dizendo-lhes: "Atenção! Estou vendo Moll bem aí no meio do auditório! Cuidado, Mr. de tal" (chamando um de vocês pelo nome), "ela está prestes a lhe surrupiar o relógio!". Pois bem, imediatamente vocês perceberiam que eu tinha me enganado, e teria pecado não só contra as probabilidades, que não têm tanta importância assim, mas também contra a vida diária, os livros e o espaço que separa uma coisa da outra. Se eu dissesse: "Atenção! Há uma mulher parecida com Moll no auditório", talvez vocês não acreditassem em mim, mas pelo menos não teriam sido incomodados pela minha total falta de gosto: eu estaria apenas pecando contra as probabilidades. Seria uma idiotice insinuar que Moll está em Cambridge esta tarde, ou em qualquer outra parte da Inglaterra, ou mesmo que tenha estado em qualquer parte da Inglaterra. Por quê?

Esta pergunta específica será mais fácil de responder na semana que vem, quando passaremos a lidar com romances mais complicados, em que o personagem tem de se ajustar a outros aspectos da ficção. Aí poderemos dar a resposta habitual, que encontramos em todos os manuais de literatura, e que sempre deve constar de um trabalho para exame final, a resposta estética, segundo a qual um romance é uma obra de arte, que se rege por suas próprias leis, que não são as mesmas da vida diária, e que um personagem de romance é real quando vive conforme essas leis. Diremos então que Amelia e Emma não poderiam estar presentes neste auditório porque elas só existem nos livros que levam seus nomes, só nos mundos de Fielding ou Jane Austen. A barreira da arte as separa de nós. Elas não são reais porque se parecem conosco (embora talvez se pareçam, de fato), e sim porque são convincentes.

Trata-se de uma boa resposta, que nos levará a algumas conclusões cabíveis. No entanto, ela não é satisfatória quando se trata de um romance como *Moll Flanders*, no qual o personagem é tudo e pode fazer o que quiser. Precisamos de uma resposta que seja menos estética e mais psicológica. Por que ela não poderia estar presente aqui? O que a separa de nós? Nossa resposta já estava implícita naquela citação de Alain: ela não pode estar presente aqui porque pertence a um mundo no qual a vida secreta é visível, um mundo que não é nem poderia ser o nosso, um mundo no qual narrador e criador são um só ser. Agora, sim, podemos chegar a uma definição sobre quando um personagem de livro é real: ele é real quando o romancista sabe tudo acerca dele. O romancista pode escolher não nos contar tudo o que sabe – muitos fatos podem ser omitidos, mesmo os que consideraríamos óbvios. Ainda assim, ele vai nos deixar com a sensação de que, apesar de o personagem não ter sido explicado, ele é explicável, e com isso se estabelece uma espécie de realidade que nunca encontraremos na vida diária.

Porque, quando contemplamos os relacionamentos humanos em si mesmos, e não como uma circunstância social, notamos que eles parecem assombrados por um espectro. Não conseguimos nos entender bem uns aos outros, a não ser de um modo precário e superficial; não podemos nos revelar, mesmo quando o desejamos; isso que chamamos de intimidade não passa de uma improvisação; o

conhecimento perfeito é uma ilusão. Nos romances, porém, conseguimos conhecer as pessoas perfeitamente, e, além do prazer normal da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação pela falta de clareza da vida. Neste sentido, a ficção é mais verdadeira do que a história, porque ultrapassa as evidências, e todos nós sabemos por experiência própria que existe algo além das evidências; caso o romancista não tenha conseguido mostrar isso da maneira certa, tudo bem – pelo menos ele tentou. Ele pode remeter as pessoas como bebês, pode fazê-las viver sem alimentação ou sono, pode mostrá-las sentindo muito amor e nada mais senão amor, desde que ele pareça saber tudo acerca delas, desde que elas sejam criações dele. É por isso que Moll Flanders não poderia estar presente aqui, e esta é uma das razões pelas quais Amelia e Emma tampouco poderiam. Elas são pessoas cujas vidas secretas são visíveis ou podem ser visíveis; nós somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis.

E é por isso que os romances, mesmo quando tratam de pessoas perversas, podem nos servir de consolo: eles sugerem uma raça humana mais compreensível e, portanto, mais manejável, e nos oferecem uma ilusão de perspicácia e poder.

4

Pessoas
(continuação)

Passemos agora do transplante à aclimatação. Discutimos se as pessoas podem ser retiradas da vida e postas num livro, e, inversamente, se podem sair de um livro e sentar-se neste auditório. A resposta sugerida foi negativa e levou a uma questão mais vital: podemos, na vida diária, entender-nos uns aos outros? Hoje, nossos problemas são mais acadêmicos. Estamos preocupados com os personagens em sua relação com outros aspectos do romance: com o enredo, com a moral, com os demais personagens, com a atmosfera etc. Eles terão de se adaptar a outros requisitos do seu criador.

Resulta daí que não mais devemos esperar que eles coincidam de todo com a vida diária, e sim que apenas lhe tracem um paralelo. Quando afirmamos que um personagem de Jane Austen, Miss Bates, por exemplo, é "tão parecida com a vida", queremos dizer que cada detalhe dela coincide com um detalhe da vida, mas ela como um todo apenas traça um paralelo com aquela solteirona tagarela com quem nos encontramos na hora do chá. Miss Bates está ligada a Highbury por uma centena de laços. Não podemos retirá-la dali sem trazer com ela sua mãe, além de Jane Fairfax, Frank Churchill e o Box Hill inteiro; já Moll Flanders pôde ser destacada, pelo menos para fins experimentais. Um romance de Jane Austen é mais complicado que um de Defoe porque os personagens são interdependentes, e existe a complicação adicional de um enredo. O enredo de *Emma* não toma a dianteira, e Miss Bates contribui pouco. Mesmo assim, ele existe, ela se relaciona com os principais personagens, e o resultado é um tecido intrincado do qual não se pode retirar nada. Miss Bates e a própria Emma são como os arbustos de uma cerca viva – e não árvores isoladas, como Moll – e qualquer um que já tenha lidado com uma cerca viva sabe como os arbustos ficam abatidos quando transplantados de uma posição para outra, assim como os que permanecem no mesmo lugar. Na maior parte dos livros, os personagens não podem se espalhar. Precisam exercer uma restrição mútua.

O romancista, como já começamos a perceber, tem uma gama bastante mista de ingredientes para manejar. Tem a estória, com a seqüência do tempo expressa como "e depois... e depois..."; ele poderia contar uma boa estória sobre os pinos de boliche, mas não, prefere narrar uma estória sobre seres humanos, e incorpora a vida por valores tanto quanto a vida no tempo. Os personagens aparecem quando são evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em conseqüência, freqüentemente incorrem na traição do esquema principal do livro. "Escapolem", ficam "fora de controle"; são criações

dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroçam o livro; se forem mantidas com demasiada severidade, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna.

Essas dificuldades também afligem o dramaturgo, que por sua vez maneja mais outro conjunto de ingredientes – atores e atrizes – e às vezes eles parecem se sobrepor aos personagens que representam, quando não às peças como um todo, sendo com ainda maior freqüência inimigos mortais de ambos. O peso que eles põem em jogo é inestimável, e não posso entender como uma obra de arte consegue sobreviver à sua entrada em cena. Mas, como nos dedicamos aqui a uma forma de arte menor, não precisamos nos preocupar. De todo modo, não lhes parece extraordinário que as peças, quando encenadas, freqüentemente pareçam melhores do que quando as lemos, em casa, e que a introdução de um bando de homens e mulheres bastante nervosos e ambiciosos acrescente algo de relevante para a nossa compreensão de Shakespeare ou Tchekhov?

Não, o romancista já tem dificuldades demais, e hoje examinaremos dois dos seus recursos para resolvê-las – recursos instintivos, já que seus métodos de operação raramente são os mesmos que utilizamos para examinar seu trabalho. O primeiro recurso é o uso de diferentes tipos de personagens. O segundo está ligado ao ponto de vista.

1

Podemos dividir os personagens entre planos e redondos.

Personagens planos eram chamados no século xvii de "humours",[34] e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma idéia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos. O personagem realmente plano pode ser expresso numa frase como "Jamais hei de abandonar Mr. Micawber". Existe uma Mrs. Micawber – ela afirma que não há de abandonar Mr. Micawber; ela não o faz, e fica nisso. Ou: "Devo ocultar, ainda que por meio de subterfúgios, a pobreza da casa do meu senhor". E é Caleb Balderston em *The Bride of Lammermoor*. Ele não pronuncia de fato essa frase, mas ela o descreve completamente; ele não tem nenhuma existência fora dela, nem prazeres, nem nenhum dos secretos luxos e penas que devem complicar os serviçais mais consistentes. O que quer que faça, onde quer que vá, sejam quais forem as mentiras que conta, ou os pratos que quebra, tudo é para ocultar a pobreza da casa do seu senhor. Não é a *idée fixe* dele, porque, nele, nada existe onde se possa fixar uma idéia. Ele *é* a idéia, e o tipo de vida que ele tem se irradia a partir de seus ângulos e das centelhas que saltam quando ele se choca com outros elementos do romance. Ou tomemos Proust. Há vários personagens planos em Proust, como a princesa de Parma, ou Legrandin. Cada um pode ser expresso numa única frase, sendo a da princesa esta: "Devo cuidar especialmente de ser gentil". Ela nada faz além de cuidar especialmente de ser gentil, e os outros personagens mais complexos do que ela enxergam facilmente

através da gentileza, uma vez que esta não passa de um subproduto do cuidado.

Uma grande vantagem dos personagens planos é que eles são facilmente reconhecíveis quando aparecem – reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor, não pelo olhar visual que meramente nota a recorrência de um nome próprio. Em romances russos, nos quais é tão raro que apareçam, seriam de ajuda decisiva. É conveniente para um autor quando pode dar um golpe certeiro, de uma vez e com todas as suas forças, e os personagens planos lhe são por isso muito úteis, já que nunca precisam ser reapresentados, nunca fogem, não precisam de observação para se desenvolverem, e criam sua própria atmosfera – pequenos discos luminosos de tamanho pré-fabricado, como se fossem fichas impulsionadas de um lado para outro em meio ao vazio ou entre as estrelas; não poderiam ser mais satisfatórios.

Uma segunda vantagem é que, depois, são lembrados com facilidade pelo leitor. Ficam na cabeça dele como entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias; atravessaram as circunstâncias, o que retrospectivamente lhes dá uma característica reconfortante, e os preserva quando o livro que os produziu parece decair. A condessa de *Evan Harrington* nos fornece um bom exemplo. Comparemos nossas memórias dela com as que temos de Becky Sharp. Não nos lembramos do que a condessa fez ou do que aconteceu com ela. O que restou com clareza é a sua figura e a fórmula que a circunda, a saber: "Tão orgulhosos que estamos de nosso querido papai, devemos ocultar sua memória". Todo seu rico humor vem daí. Ela é uma personagem plana. Becky é redonda. Ela também pretende prosperar, mas não pode ser resumida numa única frase, e nos lembramos dela em conexão com as grandes cenas pelas quais ela passou e tendo se modificado por meio dessas cenas – quer dizer, não nos lembramos dela com tanta facilidade porque ela aparece e desaparece de uma hora para outra, e tem muitas facetas, como qualquer ser humano. Todos nós, mesmo os sofisticados, ansiamos por permanência, e, para os não-sofisticados, a permanência é a principal desculpa para uma obra de arte. Todos nós queremos que os livros durem, que sejam como refúgios, e que seus habitantes sejam sempre os mesmos, e os personagens planos tendem a se justificar por conta disso.

Da mesma forma, os críticos que severamente mantêm os olhos fixos na vida diária – como fazíamos na semana passada – têm muito pouca paciência com essas representações da natureza humana. Argumentam que, se a rainha Vitória não pode ser resumida numa única frase, então qual é a desculpa para Mrs. Micawber? Um de nossos escritores proeminentes, Mr. Norman Douglas, é um crítico desse tipo, e a passagem escrita por ele que vou citar agora ocorre numa carta aberta a D. H. Lawrence, com o qual está polemizando: um par de valentes contendores, cujos duros golpes fazem com que o resto de nós se sinta como um grupo de senhoras no alto de seus camarotes, assistindo à luta. Ele reclama que Lawrence, na biografia de um amigo comum, falseou o retrato empregando "o toque do romancista", e passa a definir do que se trata:

> Consiste, devo dizer, na incapacidade de perceber as profundezas e

> complexidades da mente humana comum; seleciona para fins literários duas ou três facetas de um homem ou de uma mulher, geralmente os ingredientes mais espetaculares e portanto mais "úteis" dentre as suas características, e despreza os demais. Tudo o que não combinar bem com esses traços especialmente escolhidos é eliminado; tem de ser eliminado, porque, do contrário, a descrição fará água. Os dados são estes e aqueles; tudo o que for incompatível com esses dados deve ir para a prancha. Resulta que o toque do romancista argumenta, ainda que às vezes logicamente, a partir de uma premissa falsa; ele toma o que lhe convém e deixa de lado o resto. Os fatos podem estar corretos até o ponto aonde vão, mas eles são muito poucos; o que o autor diz pode ser verdadeiro, mas de jeito nenhum é a verdade. É o toque do romancista. Ele falseia a vida.

Assim definido, o toque do romancista evidentemente não é bom para a biografia, já que nenhum ser humano é simples. Mas há lugar para ele num romance: o romance mais complexo por vezes requer gente plana tanto quanto gente redonda, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida mais preciso do que supõe Mr. Douglas. O caso de Dickens é significativo. Quase toda a gente de Dickens é plana (Pip e David Copperfield tentam arredondar-se, mas de maneira tão acanhada que mais parecem bolhas do que sólidos). Praticamente cada um desses personagens pode ser resumido numa frase, mesmo assim tem-se a maravilhosa sensação de profundidade humana. Provavelmente, a imensa vitalidade de Dickens faz com que seus personagens vibrem um pouco, de modo que tomam a vida dele emprestada e assim parecem viver as suas próprias. É um truque de prestidigitação; a qualquer momento podemos olhar para Mr. Pickwick de soslaio e notar que ele não tem mais relevo do que um disco de gramofone. Mas nunca nos é dada a visão do seu perfil. Mr. Pickwick é bastante hábil e bem treinado. Sempre tem ares de certo peso, e quando o põem dentro do guarda-louça da escola das meninas, parece pesar mais do que Falstaff dentro do cesto de roupas, em Windsor. Parte do gênio de Dickens está em que ele de fato usa tipos e caricaturas, pessoas que reconhecemos no instante em que surgem novamente, e mesmo assim obtém efeitos que não são mecânicos e uma visão da humanidade que não é superficial. Aqueles que não gostam de Dickens têm um argumento excelente. Ele deveria ser ruim. Na verdade, é um dos nossos maiores escritores, e seu imenso sucesso com tipos sugere que pode haver mais coisas no plano do que os críticos mais severos admitem.

Ou, por outra, tomemos H. G. Wells. Com as possíveis exceções de Kipps e da tia em *Tono-Bungay*, todos os personagens de Wells são planos como uma fotografia. Mas as fotos depois são agitadas com tanto vigor que esquecemos que suas complexidades pertencem à superfície e desaparecerão se as arranharmos ou dobrarmos. De fato, um personagem de Wells não pode ser resumido numa única frase; esse autor se atém muito mais à observação, não cria tipos. No

entanto, sua gente raramente pulsa por força própria. São as hábeis e poderosas mãos de seu criador que as agitam e transmitem ao leitor a sensação enganosa de profundidade. Romancistas bons mas imperfeitos, como Wells e Dickens, têm grande habilidade para transmitir a força. A parte vívida de seus romances galvaniza a que não o é, e leva os personagens a sobressaírem e falarem de maneira convincente. São bem diferentes do romancista perfeito que toca todo seu material diretamente, e que parece passar o dedo criativo sobre cada frase que escreve, cada palavra. Richardson, Defoe e Jane Austen são perfeitos, neste particular; suas obras podem não ser grandiosas, mas sobre elas estão sempre suas mãos; não há o menor intervalo entre o toque do botão e o som da campainha, que ocorre em romances nos quais os personagens não estão sob controle direto.

Porque devemos admitir que pessoas planas não chegam a ser, em si mesmas, um feito tão notável quanto as pessoas redondas, e também que elas são melhores quando são cômicas. Um personagem sério ou trágico que seja plano tende a ser um tédio. Cada vez que surge e grita "Vingança!" ou "Meu coração sangra pela humanidade!", ou seja qual for a sua fórmula, nosso ânimo afunda. Um dos romances de um popular escritor contemporâneo gira em torno de um fazendeiro de Sussex que diz: "Vou passar o arado e arrancar esse tronco de tojo". Temos o fazendeiro e temos o tojo; ele diz que vai arrancá-lo ao passar o arado por cima dele, e o faz, mas não é a mesma coisa que dizer "Jamais hei de abandonar Mr. Micawber", porque ficamos tão entediados com a sua consistência que já nem nos importa se ele consegue ou não arrancar o tojo. Se sua fórmula fosse analisada e relacionada com o resto do conjunto humano, passaria o nosso tédio e a fórmula deixaria de ser o homem e passaria a ser uma obsessão do homem; quer dizer, ele teria deixado de ser um plano e se tornaria um fazendeiro redondo. Só as pessoas redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação.

Assim, deixemos agora essa gente bidimensional e, como via de transição para a redondez, vamos até *Mansfield Park* dar uma olhada em Lady Bertram, sentada num sofá com seu cãozinho chinês. Que é plano, como a maioria dos animais na ficção. A certa altura, ele é representado passeando pelo canteiro de rosas como se fosse num cartão ilustrado, mas é só isso, e durante a maior parte do livro sua dona parece cortada com o mesmo tipo de material que ele. A fórmula de Lady Bertram é "sou amável, mas os outros não devem me fatigar", e ela funciona nessa base. Contudo, no final, ocorre uma catástrofe. As duas filhas da senhora caem em desgraça – a pior desgraça conhecida no universo de Miss Austen, bem pior do que as guerras napoleônicas. Julia foge com o namorado; Maria, infeliz no casamento, escapa com o amante. Qual é a reação de Lady Bertram? A frase que a descreve é bem significativa:

> Lady Bertram não pensou muito a fundo, mas, guiada por Sir Thomas, avaliou com precisão todos os pontos importantes; e assim percebeu toda a enormidade do que tinha acontecido, e não fez o

menor esforço ela própria, nem pediu a Fanny que a aconselhasse no sentido de desconsiderar a culpa e a infâmia.

São palavras fortes, e elas costumavam me preocupar, porque eu ficava pensando que o senso moral de Jane Austen lhe escorria pelos dedos. Ela pode reprovar a culpa e a infâmia, e não deixa de fazê-lo, e chega a perturbar as mentes de Edmund e Fanny, mas teria algum direito de agitar a calma e consistente Lady Bertram? Isso não seria o mesmo que dar três cabeças ao cãozinho chinês para que ele pudesse guardar os portões do Inferno? Não deveria sua senhoria permanecer no seu sofá dizendo: "É tão chocante e tristemente cansativo esse caso de Julia e Maria, mas onde se meteu Fanny? Terei errado mais um ponto?".

Assim pensava eu, sem compreender o método de Jane Austen, da mesma forma como Scott não o compreendia ao elogiá-la por sua capacidade de pintar sobre uma lâmina de marfim. Ela é uma miniaturista, mas nunca bidimensional. Todos os seus personagens são redondos, ou capazes de redondez. Até mesmo Miss Bates tem uma consciência, e até Elizabeth Elliot tem um coração, e o fervor da moral de Lady Bertram deixa de nos incomodar quando nos damos conta disso; o disco de repente se expandiu e se tornou um globo. Quando o romance termina, Lady Bertram torna ao plano, é verdade; a impressão predominante que ela deixa pode ser resumida numa fórmula. Mas não é assim que Jane Austen a concebeu, e a isto se deve o frescor de suas reaparições. Por que os personagens de Jane Austen nos dão esse prazer ligeiramente novo a cada vez que aparecem, em contraste com o prazer meramente repetitivo que nos causam as reaparições dos personagens de Dickens? Por que eles se combinam tão bem numa conversa, e conduzem-se uns aos outros, sem que o notemos, e nunca representam? A resposta pode ser enunciada de várias maneiras: que, ao contrário de Dickens, ela era uma verdadeira artista, que ela nunca cai no caricato etc. Mas a melhor resposta é que seus personagens, apesar de menores que os dele, têm uma organização superior. Funcionam no redondo, e mesmo que o enredo lhes fizesse maiores demandas do que faz, ainda assim continuariam a ser adequados. Suponhamos que Louisa Musgrove tivesse quebrado o pescoço no Cobb. A descrição de sua morte teria sido mais fraca e à maneira das senhoras – a violência física está muito além dos poderes de Miss Austen – mas os sobreviventes teriam reagido corretamente assim que removessem o corpo, teriam trazido à luz novos lados da sua personalidade, e, embora isso destruísse *Persuasion* como livro, ficaríamos sabendo mais do que sabemos sobre o capitão Wentworth e Anne. Todos os personagens de Jane Austen estão prontos para um prolongamento de suas vidas, para uma vida que o esquema dos livros da autora raramente requer que vivam, e é por isso que eles vivem suas vidas reais de maneira tão satisfatória. Voltemos à frase crucial de Lady Bertram. Vejamos com que sutileza ela se modula desde a fórmula até uma área em que a fórmula já não funciona. "Lady Bertram não pensou muito a fundo." Exatamente: segundo a fórmula. "Mas, guiada por Sir Thomas, avaliou com precisão todos os pontos importantes." A orientação de Sir Thomas, que faz parte da fórmula,

permanece, mas empurra sua senhoria a uma moralidade independente e indesejada. “Assim percebeu toda a enormidade do que tinha acontecido.” Este é o *fortissimo* da moral – muito forte, mas cuidadosamente introduzido. Segue-se então o mais engenhoso *descrescendo*, por meio de negativas. Ela “não fez o menor esforço ela própria, nem pediu a Fanny que a aconselhasse no sentido de desconsiderar a culpa e a infâmia”. A fórmula está reaparecendo, porque pela regra ela tenta minimizar os problemas, e costuma pedir a Fanny que a ajude a fazê-lo; de fato, Fanny não fez outra coisa nos últimos dez anos. As palavras, embora na negativa, lembram-nos disso, o estado normal dela torna à vista, e ela numa só frase foi inflada como personagem redonda para depois tornar à condição de plano. Como Jane Austen sabe escrever! Com poucas palavras ampliou Lady Bertram, e assim aumentou a plausibilidade das escapadas de Maria e Julia. Digo plausibilidade porque as escapadas pertencem ao domínio da ação física violenta, e aqui, como já disse, Jane Austen é fraca e atua à maneira das senhoras. A não ser nos romances dos seus tempos de escola de moças, ela não é capaz de encenar um desastre. Tudo o que for violento tem de acontecer “fora” – o acidente de Louisa e a necrose da garganta de Marianne Dashwood são as exceções mais próximas – e, conseqüentemente, todos os comentários sobre as escapadas devem ser sinceros e convincentes, do contrário poderíamos duvidar de que tivessem acontecido. Lady Bertram nos ajuda a crer que suas filhas fugiram, e elas precisariam fugir, porque, se não o fizessem, não haveria uma apoteose para Fanny. É um pequeno ponto, numa pequena frase, mas ele nos mostra quão delicadamente um romancista pode modular um personagem do plano para o redondo.

Por toda parte, na sua obra, encontramos esse tipo de personagem aparentemente tão simples e plano que nunca precisa de uma reapresentação e ainda assim nunca perde o pé da sua profundidade – Henry Tilney, Mr. Woodhouse, Charlotte Lucas. Ela pode rotular seus personagens com termos como “Sensatez”, “Orgulho”, “Sensibilidade” e “Preconceito”, mas eles não se limitam a essas características.

Quanto aos personagens propriamente redondos, já foram definidos aqui, por implicação, e não há mais a acrescentar. Tudo o que preciso fazer é dar alguns exemplos de pessoas de livros que me parecem redondas, para que possamos, depois, testar a definição.

Os principais personagens de *Guerra e paz*, todos os de Dostoiévski e alguns de Proust – por exemplo, o velho criado da família, a duquesa de Guermantes, M. de Charlus, e Saint-Loup; Madame Bovary – que, como Moll Flanders, tem seu livro só para si e pode se expandir e se recolher sem restrições; algumas pessoas em Thackeray – por exemplo, Becky e Beatrix; algumas em Fielding – Parson Adams, Tom Jones; e algumas em Charlotte Brontë, sobretudo Lucy Snowe. (E muito mais gente – isto não é um catálogo.) O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano. Ele tem aquele jeito incalculável da vida – sua vida dentro das páginas de um livro. E, ao usá-lo, às vezes sozinho, às vezes em combinação com o outro tipo, o romancista cumpre sua tarefa de aclimatação, e harmoniza a raça humana com outros aspectos de

sua obra.

2

Agora, o segundo recurso: o ponto de vista a partir do qual a estória é contada.

Para alguns críticos, é este o recurso fundamental.

> Toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção [afirma Mr. Percy Lubbock], considero-a regida pela questão do ponto de vista – a questão da relação que o narrador mantém com a estória.

E seu livro *The Craft of Fiction* examina vários pontos de vista de maneira engenhosa e perspicaz. O romancista, diz o autor, pode descrever os personagens a partir de fora, como um observador imparcial ou parcial; ou pode presumir a onisciência, descrevendo-os a partir de dentro; ou pode situar-se na posição de um deles, afetando não ter clareza sobre as motivações dos demais; ou pode escolher algumas possíveis atitudes intermediárias.

Os que o seguirem lançarão boas fundações para a estética da ficção – fundações que no momento não posso prometer. Nossa investigação aqui é meio desengonçada, e, para mim, toda a intrincada questão do método não se resolve por meio de fórmulas e sim na capacidade do autor de mexer com o leitor, para que aceite o que ele afirma – uma capacidade que Mr. Lubbock admite e admira, mas situa à margem do problema e não no cerne. Já eu a situo fincada bem no centro. Vejam como Dickens mexe com a gente em *Bleak House*. O capítulo 1 de *Bleak House* é onisciente. Dickens nos conduz até o Tribunal do Lorde Chanceler e rapidamente expõe para nós todas as pessoas que lá estão. No capítulo 2 ele é parcialmente onisciente. Ainda podemos usar os olhos dele, mas, sem que saibamos por quê, eles começam a enfraquecer; ele pode expor para nós Sir Leicester Dedlock, Lady Dedlock em parte, não inteira, e nada de Mr. Tulkinghorn. No capítulo 3 ele é ainda mais repreensível: entra direto no método dramático e encarna numa moça, Esther Summerson. "Tenho a maior dificuldade de começar a escrever minha própria parte destas páginas, porque sei que não sou muito esclarecida", diz Esther de repente; e continua nessa linha com consistência e competência, enquanto lhe é permitido guiar a pena. A qualquer momento, o criador da sua pessoa pode arrancá-la da mão dela e prosseguir tomando notas ele próprio, deixando-a sentada sabe-se lá onde, e ocupada sabe-se lá com o quê. Logicamente, *Bleak House* é um livro que se quebra em pedaços, mas Dickens mexe conosco, de maneira que não nos incomodam as mudanças de ponto de vista.

Os críticos tendem a fazer mais objeções sobre isso do que os leitores. Zelosos da eminência do romance, tendem à busca um tanto excessiva de problemas que sejam peculiares a ele, diferenciando-o do drama; acham que ele

deve ter seus próprios problemas técnicos antes que possa ser aceito como uma forma de arte independente; e, como o problema do ponto de vista é certamente peculiar ao romance, dedicaram a isso uma atenção exagerada. De minha parte, não acho que a questão seja tão importante quanto uma boa combinação de personagens – o que é um problema que o dramaturgo também tem de enfrentar. E o romancista tem de mexer com o leitor; isso é imprescindível.

Vejamos mais dois outros exemplos de mudanças de ponto de vista.

O grande escritor francês André Gide publicou um romance chamado *Les Faux-monnayeurs*,[35] sobre o qual falaremos mais na semana que vem: um romance que, com toda a sua modernidade, tem um aspecto em comum com *Bleak House*: logicamente, quebra-se em pedaços. Às vezes o autor é onisciente: explica tudo, mantém-se ali, "il juge ses personnages"; outras vezes mostra uma onisciência parcial; depois vem a ser dramático, e leva a estória a ser contada por meio do diário de um dos personagens. Nota-se a mesma ausência de ponto de vista, mas, se ela em Dickens é instintiva, em Gide é sofisticada; ele discorre demais acerca das emendas. O romancista que mostra interesse exagerado por seu próprio método nunca pode ser mais do que interessante; deixou de lado a criação de personagens e nos solicita que o ajudemos a analisar sua própria mente, com a conseqüentemente forte queda da nossa temperatura emocional. *Les Faux-monnayeurs* está entre os trabalhos recentes mais interessantes, mas não entre os mais vitais; e por maior que seja a nossa admiração por ele enquanto trama, nosso elogio não pode ser irrestrito.

No nosso segundo exemplo, vamos dar mais uma olhada em *Guerra e paz*. Aqui, o resultado é vital: mexem conosco, e somos levados de um lado para outro da Rússia – com onisciência, com semi-onisciência, dramatizados aqui e ali ao sabor do momento – e no final aceitamos tudo. É verdade que o mesmo não se dá com Mr. Lubbock: mesmo que o livro lhe pareça grande, pareceria maior se tivesse um ponto de vista; para ele, Tolstói não deu tudo de si. Não acho que as regras do jogo sejam desse jeito. Um romancista pode mudar de ponto de vista se isso der certo, e dá certo com Dickens e Tolstói. De fato, essa capacidade de ampliar e restringir a percepção (de que a mudança de ponto de vista é um sintoma), esse direito de conhecimento intermitente – acho que ela é uma das grandes vantagens da forma-romance, que tem nisso um paralelo com a nossa percepção da vida. Às vezes somos mais ignorantes, às vezes menos; podemos penetrar na cabeça das pessoas em algumas ocasiões, mas não sempre, porque nossas próprias cabeças se cansam; e essa intermitência, a longo prazo, empresta colorido e variedade às experiências por que passamos. Muitos romancistas, ingleses em especial, comportaram-se desse jeito em face das pessoas em seus livros, apertando e afrouxando o cinto deles, e não vejo por que devam ser repreendidos por isso.

Devem ser repreendidos se forem pegos em flagrante enquanto o fazem. Isto sim, é verdade, e daí se extrai uma outra questão: pode o escritor fazer confidências ao leitor sobre seus personagens? A resposta já foi indicada: melhor não. É perigoso, geralmente leva a quedas de temperatura, à fadiga intelectual e emocional e, pior ainda, à jocosidade, ao convite amigável para ver como as figuras são manejadas por trás. "Não é legal a senhora A.? Ela sempre foi a

minha preferida." "Por que será que B. agiu assim? Talvez ele tenha mais lados do que a vista pode alcançar – sim, vejam só, ele tem um coração de ouro – depois de lhes permitir essa olhadela, vou recolhê-lo de novo – acho que ninguém percebeu." "E C.? Ele sempre foi aquele cara misterioso." Ganha-se intimidade, mas às custas da ilusão e da nobreza. É como oferecer uma bebida a alguém, a fim de evitar que ele, depois, critique suas opiniões. Com todo o respeito por Fielding e Thackeray, isso é demolidor, é pura conversa fiada, nada terá sido mais nocivo aos romances do passado. É diferente fazer confidências ao leitor sobre o universo. Não é perigoso para um romancista se distanciar dos personagens, como Hardy e Conrad faziam, e tecer comentários sobre as condições sob as quais se leva a vida, para ele. São as confidências sobre pessoas individuais que fazem mal e afastam o leitor das pessoas, levando-o ao exame da mente do romancista. Pouca coisa se encontra aí, já que nesse momento ela nunca se acha no estado criativo: ela já esfriou com o mero processo de dizer "Vem cá, vamos bater um papo".

Terminam aqui nossos comentários sobre seres humanos. Talvez tomem uma forma mais completa quando passarmos a discutir o enredo.

5

O enredo

"O personagem", afirma Aristóteles, "nos dá qualidades, mas é em nossas ações – no que fazemos – que somos felizes ou não." Já decidimos que Aristóteles está errado, e agora precisamos arcar com as conseqüências de discordar dele. "Toda felicidade e toda infelicidade humanas", diz Aristóteles, "assumem a forma de uma ação." Sabemos que não é bem assim. Acreditamos que a felicidade e a infelicidade existem na vida secreta, que cada um de nós vive em privado, e à qual (em seus personagens) o romancista tem acesso. E, por vida secreta, entendemos aquela que não apresenta evidências exteriores, e não, como é comum supor, aquela revelada por uma palavra ou por um suspiro casuais. Uma palavra ou um suspiro casuais são evidências tão fortes quanto uma fala ou um assassinato: a vida que revelam deixa de ser secreta e ingressa no domínio da ação.

Entretanto, não há razão para sermos tão severos com Aristóteles. Ele leu poucos romances, e nenhum dos modernos: a *Odisséia*, mas não *Ulisses*; era, por temperamento, infenso ao secreto, e realmente concebia a mente humana como uma espécie de cisterna de onde qualquer coisa podia ser afinal extraída; ao escrever as palavras acima citadas, estava pensando no drama, para o qual elas são verdadeiras, sem dúvida. No drama, toda a felicidade e toda a infelicidade humanas assumem e têm de assumir a forma de uma ação. Do contrário, sua existência permaneceria desconhecida, e é esta a grande diferença entre o drama e o romance.

A especificidade do romance é que o escritor pode falar sobre seus personagens tanto quanto através deles, ou pode dar um jeito para que possamos ouvi-los enquanto eles conversam entre si. Ele tem acesso às meditações, de onde pode descer até mais fundo, para espiar o subconsciente. Um homem não fala a si próprio com toda a veracidade – nem mesmo a si próprio; a felicidade ou a infelicidade que ele secretamente sente vêm de causas que ele não sabe explicar direito, porque, ao trazê-las até a dimensão do explicável, elas perdem seu caráter original. E aí o romancista realmente leva vantagem. Ele pode mostrar o curto-circuito do subconsciente em plena ação (coisa que o dramaturgo também é capaz de fazer); e também pode mostrá-lo com relação ao solilóquio. Ele rege toda a vida secreta, e ninguém lhe tira esse privilégio. "Como o escritor sabia disso?" é uma pergunta que às vezes ouvimos. "Onde ele se situa? Ele não está sendo coerente, mudando de ponto de vista, do limitado para o onisciente, e depois se retraindo de novo." Esse tipo de questionamento tem um certo ar de tribunal. Para o leitor, tudo o que importa é se a mudança de atitude e a vida secreta parecem convincentes, se esse procedimento é de fato [36], e, com sua palavra favorita soando em seus ouvidos, Aristóteles que se retire.

Mas ele nos deixa em certa confusão: aonde vai parar o enredo, com esse alargamento da natureza humana? Na maior parte das obras literárias, há dois elementos: indivíduos humanos, que vínhamos discutindo, e o elemento vagamente chamado de arte. Uma arte com a qual também já flertamos um pouco, mas numa de suas formas mais primárias: a estória, o pedaço amputado da solitária do tempo. Chegamos agora a um aspecto bem superior, o enredo; e o enredo, em vez de encontrar os seres humanos mais ou menos talhados para os seus propósitos, como ocorre com o drama, encontra-os enormes, obscuros e intratáveis, com três quartos ocultos, como um *iceberg*. É em vão que ele explica para essas criaturas indóceis as vantagens do processo tripartite de complicação, crise e solução que Aristóteles expôs de maneira tão convincente. Um ou outro se levanta e obedece, e o resultado é um romance que deveria ter sido uma peça de teatro. Contudo, nem todos reagem. Preferem ficar sentados num canto, ruminando seus pensamentos ou algo assim, e o enredo (que imagino como uma espécie de alto funcionário governamental) fica preocupado com a falta de espírito público deles: "Assim não dá", parece dizer. "O individualismo é uma qualidade das mais preciosas; aliás, minha própria posição depende de indivíduos; sempre os admiti com toda liberalidade. Mas há limites, e esses limites estão sendo ultrapassados. Personagens não devem ficar ruminando seus pensamentos tanto assim, não devem perder tempo subindo e descendo escadas interiores, precisam colaborar; do contrário, interesses superiores ficam ameaçados." É uma frase bem conhecida: "colaborar com o enredo"! No drama, as pessoas até a aceitam, por necessidade; mas até que ponto ela é necessária ao romance?

Vamos definir o enredo. Definimos a estória como uma narrativa de eventos dispostos conforme a seqüência do tempo. O enredo também é uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade. "O rei morreu, e depois a rainha morreu" é uma estória. "O rei morreu, e depois a rainha morreu de desgosto" é um enredo. A seqüência do tempo é mantida, mas o senso de causalidade a ofusca. Novamente: "A rainha morreu, não se sabia de quê, até descobrirem que foi de desgosto pela morte do rei". Eis um enredo com um mistério, uma forma que se presta a um desenvolvimento maior. Suspende a seqüência do tempo, afasta-se tanto da estória quanto permitem suas limitações. Consideremos a morte da rainha. Se for numa estória, diremos: "E depois?". Se for num enredo, perguntaremos: "Morreu de quê?". É esta a diferença fundamental entre esses dois aspectos do romance. Não se pode contar um enredo para uma audiência de bocejantes homens da caverna, nem para um sultão tirânico, nem para seus descendentes, o público de cinema. Estes só ficam despertos pelo "E depois? E depois?". Tudo o que oferecem é a curiosidade. Acontece que um enredo requer também inteligência e memória.

A curiosidade é uma das faculdades humanas mais baixas. Vocês já devem ter notado, na vida diária, que as pessoas muito indagativas quase sempre têm memória fraca e, no fundo, em geral são bem idiotas. O sujeito que já começa perguntando quantos irmãos e irmãs você tem nunca é um personagem agradável, e, quando o encontrar um ano depois, provavelmente ele vai querer saber de novo quantos irmãos e irmãs você tem, mostrando-lhe aquele queixo caído, aqueles olhos saltados para fora. É difícil fazer amizade com um tipo

desses, e entre duas pessoas indagativas a amizade deve ser impossível. Por si só, a curiosidade não nos leva muito longe, nem mesmo no romance – só nos leva até onde for a estória. Para alcançarmos a percepção do enredo, precisamos acrescentar inteligência e memória.

Primeiro, a inteligência. O leitor de romances inteligente, ao contrário do indagativo que se limita a passar os olhos sobre um fato novo, registra-o mentalmente. Enxerga-o a partir de dois pontos de vista: isolado e em relação com os outros fatos narrados nas páginas anteriores. É provável que não o compreenda, mas não espera compreendê-lo tão logo. Os fatos de um romance altamente organizado (como *The Egoist*) têm freqüentemente a natureza do cruzamento de correspondências, e o espectador ideal não pode esperar vê-los de maneira adequada enquanto não estiver sentado no alto de uma montanha, no final. Esse elemento de surpresa ou mistério – o elemento detetivesco, tal como o denominam, às vezes, de um jeito meio vazio – é da maior importância para um enredo. Ele ocorre mediante uma suspensão da seqüência do tempo; um mistério é um buraco no tempo, que se abre de maneira abrupta, como em "A rainha morreu de quê?", ou, com mais sutileza, através de gestos e palavras semi-explicados, cujo verdadeiro sentido só se anuncia páginas e páginas depois. O mistério é essencial para um enredo, e não pode ser apreciado sem inteligência. Para o curioso, não passa de mais um "E depois?". Apreciar um mistério requer que uma parte da mente seja posta de lado, ruminando os pensamentos, enquanto a outra segue adiante.

Isso nos traz à nossa segunda qualificação: a memória.

A memória e a inteligência estão intimamente ligadas: só podemos compreender se lembrarmos. Se, quando a rainha morreu, já tivéssemos nos esquecido da existência do rei, nunca entenderíamos de que ela terá morrido. O criador de enredos espera que lembremos, e nós esperamos que ele não deixe pontas soltas. Todas as palavras e ações de um enredo devem contar; ele deve ser econômico e comedido; mesmo quando é complicado, precisa ser orgânico e isento de material inerte. Pode ser difícil ou fácil, pode e deve conter mistérios, mas não deve confundir. Por cima dele, à medida que ele se desenrola, o leitor deixa pairar sua memória (esse ponto apagado da mente, cujas margens proeminentes e mais brilhantes são ocupadas pela inteligência), constantemente rearranjando e reconsiderando os fatos, encontrando novas pistas, novas cadeias de causa e efeito; o sentido final (se o enredo for bom) não será formado de pistas ou cadeias, mas de algo esteticamente compacto, algo que o romancista poderia ter mostrado de uma vez, só que se o tivesse feito nunca teria se tornado belo. Aqui nos deparamos com a beleza – pela primeira vez nesta nossa investigação: a beleza que o romancista nunca deve almejar, embora ele fracasse se não a atingir. Tratarei mais adiante da beleza, remetendo-a ao seu devido lugar. Por enquanto, peço-lhes que a aceitem como parte de um enredo completo. Ela parece um tanto surpresa de aparecer aí, mas a beleza sempre deve aparentar um tanto de surpresa; esta é a emoção que melhor se ajusta à sua face, como sabia Botticelli ao pintá-la erguendo-se das águas, entre os ventos e as flores. A beleza que não surpreende, que aceita sua posição como um direito seu, lembra mais uma prima-dona.

Mas voltemos ao enredo, e vamos fazê-lo via George Meredith.

Meredith já não é o grande nome que era há vinte ou trinta anos, quando Cambridge inteira e boa parte do universo estremeciam quando seu nome soava. Lembro-me bem de como eu ficava deprimido por causa de um verso de seus poemas: "Só respiramos para cepo ou espada sermos". Eu não queria ser nenhuma das duas coisas, e sabia que não era espada. Entretanto, parece que não havia motivo real para a depressão, porque hoje Meredith não está mais na crista da onda, e, embora a moda possa trazê-lo de volta à tona, ele nunca mais será aquela potência espiritual que foi por volta do ano 1900. Sua filosofia não resistiu ao desgaste. Seus duros ataques ao sentimentalismo – eles entediam a geração atual, que no entanto persegue o mesmo alvo mas se serve de instrumentos mais eficazes, e tende a desconfiar de que seja mais um sentimentalóide qualquer um que saia por aí levando um bacamarte na mão. Suas concepções sobre a natureza – elas não perduram como as de Hardy, são muito carregadas da atmosfera de Surrey, muito flácidas e floridas. Ele seria tão incapaz de escrever aquele capítulo inicial de *The Return of the Native* quanto Box Hill de alcançar Salisbury Plain. O que há de realmente trágico e duradouro no cenário da Inglaterra lhe foi ocultado, junto com tudo o que há de realmente trágico na vida. Quando ele fica sério e se enche de boas intenções, soam estridências e cria-se uma intimidação que logo se torna aflitiva. Acho até que ele se assemelha a Tennyson no seguinte sentido: como não se tomava a si próprio com a necessária tranqüilidade, forçava-se por dentro. E, quanto a seus romances, a maioria dos dados sociais é falseada. Os alfaiates não são alfaiates, as partidas de críquete não são partidas de críquete, os trens não parecem andar nos trilhos, as famílias do interior têm jeito de recém-desembrulhadas, seus membros quase nunca estão a postos quando a ação começa, ainda mostrando a palha da embalagem grudada nas barbas. É certamente muito estranho o cenário social onde seus personagens são apresentados; o que, em parte, deve-se à fantasia do autor, que é legítima, mas não deixa de ser também, em parte, um embuste frio e equivocado. Com todo embuste, todo o sermão que nunca foi agradável e agora é considerado vazio, e com os condados interioranos posando como se fossem o universo, não admira que Meredith hoje esteja submerso. Mesmo assim, num certo sentido ele é um grande romancista. É o mais refinado criador de tramas que a ficção inglesa já teve, e esta minha conferência sobre o enredo deve prestar-lhe a devida homenagem.

Os enredos de Meredith não são cerradamente tramados. Não podemos descrever a ação de *Harry Richmond* numa única frase, como se poderia descrever a de *Great Expectations*, embora ambos os livros tratem do engano de um homem jovem quanto à origem da sua fortuna. Um enredo meredithiano não é um templo à Musa da tragédia nem mesmo à da comédia, antes se assemelha a uma série de quiosques dispostos com o maior engenho junto a encostas cobertas de mata, aonde os personagens vão por iniciativa própria, e de dentro dos quais reaparecem com aspecto modificado. O incidente brota do personagem, e, uma vez acontecido, modifica esse personagem. Há uma conexão estreita entre pessoas e acontecimentos, alcançada por meio de artifícios desse tipo. Que freqüentemente são deliciosos, às vezes tocantes, e

sempre inesperados. O susto, seguido pelo sentimento de "Ah, bom, tudo bem", é sinal de que está tudo certo com o enredo; os personagens, para serem reais, devem deslizar com suavidade, mas um enredo deve despertar a surpresa. As chicotadas que o Dr. Shrapnel de *Beauchamp's Career* recebe são surpreendentes. Sabemos que Everard Romfrey não pode gostar de Shrapnel, tem de detestar seu radicalismo, que não consegue compreender, e tem de sentir inveja da influência dele sobre Beauchamp; também acompanhamos como se complica o mal-entendido acerca de Rosamund, e assistimos às intrigas de Cecil Baskelett. No que concerne aos personagens, Meredith joga com as cartas na mesa, mas, quando vem o incidente, que susto ele nos dá, e aos personagens também! O fato tragicômico de que um homem velho chicoteie outro, pelos motivos mais elevados, produz uma reação em todo esse mundo, e transforma todos os personagens do livro. Não é este o centro de *Beauchamp's Career*, que na verdade nem tem um centro. É essencialmente um artifício, uma porta através da qual o livro é conduzido, reaparecendo de maneira modificada. Mais para o final, quando Beauchamp se afoga e Shrapnel e Romfrey se reconciliam diante do corpo dele, há uma tentativa de elevar o enredo à simetria aristotélica e fazer do livro um templo onde habitam a interpretação e a paz. Então, Meredith fracassa: *Beauchamp's Career* continua sendo uma série de artifícios (a visita à França é mais um deles), mas artifícios que vêm dos personagens e sobre eles reagem.

Ilustremos agora brevemente o elemento do mistério no enredo, a fórmula "a rainha morreu, como depois se descobriu, de desgosto". Recorrerei a um exemplo, não de Dickens (embora haja um ótimo em *Great Expectations*), nem de Conan Doyle (que minha presunção me impede de apreciar), mas novamente de Meredith: um exemplo de uma emoção dissimulada, do admirável enredo de *The Egoist*: trata-se da personagem de Laetitia Dale.

No início, ficamos sabendo de tudo o que se passa na cabeça de Laetitia. Sir Willoughby a abandonou por duas vezes, ela está triste, resignada. Depois, por motivos dramáticos, sua mente nos é ocultada, e ela evolui com toda a naturalidade, mas não reaparece até a grande cena da meia-noite, quando ele a pede em casamento, por não estar seguro quanto a Clara, e Laetitia, uma mulher mudada, desta vez diz que "não". Meredith dissimulara a mudança. Se a acompanhássemos por todo o tempo, isso teria estragado a alta comédia do autor. Sir Willoughby tem de passar por uma série de desastres, tenta uma coisa, tenta outra, e nada lhe parece seguro. Não nos divertiríamos nada, aliás seria bastante tedioso se víssemos o autor a preparar com antecedência todas as ciladas, e por isso a apatia de Laetitia nos foi ocultada. É um dos inúmeros exemplos nos quais ou o enredo ou o personagem tem de sofrer, e Meredith, com seu infalível bom senso, deixa que o enredo triunfe, neste caso.

Como exemplo de falso triunfo, lembro-me de um deslize – não é mais do que um deslize – que Charlotte Brontë comete em *Villette*. Ela permite que Lucy Snowe esconda do leitor a descoberta de que Dr. John é seu antigo companheiro de brincadeira, Graham. Quando isso vem à tona, recebemos o forte impacto do enredo, é verdade, mas o custo para o personagem de Lucy é alto demais. Até então, ela parecia ser o próprio espírito da integridade, tendo até mesmo se

imposto a obrigação moral de narrar tudo o que sabia. Que ela se preste a escamoteações acaba sendo um pouco decepcionante, ainda que o incidente seja trivial demais para lhe causar um dano permanente.

Às vezes, o triunfo do enredo é completo demais. Os personagens têm de contrariar a própria natureza a todo momento, ou então são tão arrastados pelo curso do destino que fica enfraquecida a nossa impressão de serem reais. Encontraremos exemplos disso num escritor bem maior do que Meredith, embora não tenha obtido tanto sucesso como romancista: Thomas Hardy. Acho que Hardy é essencialmente um poeta, que concebe seus romances num patamar elevadíssimo. Eles eram para ser tragédias ou tragicomédias, que almejam desenvolver-se ao som de marteladas; em outras palavras, Hardy dispõe os eventos com a ênfase na causalidade, toma por base um enredo, e os personagens recebem ordens para obedecer aos requisitos. À exceção da pessoa de Tess (que dá a impressão de ser superior ao destino), esse aspecto do seu trabalho é insatisfatório. Os personagens se vêem envolvidos em diferentes ciladas, há uma ênfase incessante na fatalidade, mas, mesmo assim, apesar de todos os sacrifícios feitos a ela, nunca vemos a ação como algo vivo, como em *Antígona* ou *Bérénice* ou *O jardim das cerejeiras*. É a fatalidade acima de nós, nunca a fatalidade que nos atravessa e assim opera, que é o que há de eminente e memorável nos romances de Wessex. Egdon Heath antes que Eustacia Vye pisasse nos seus descampados. Os bosques sem seus habitantes. Os montes de Budmouth Regis ao amanhecer, cruzados por sonolentas princesas reais. Hardy é totalmente bem-sucedido em *The Dynasts* (no qual recorre a outro gênero); aí sim ouvimos as marteladas, causas e efeitos se encadeiam aos personagens apesar de suas lutas, e se estabelece um contato completo entre atores e enredo. Mas os romances, apesar de estar em funcionamento neles a mesma máquina fantástica e terrível, nunca agarram a humanidade para valer; existe algum problema vital que não foi solucionado, ou nem sequer enunciado, nos infortúnios de Judas, o Obscuro. Em outras palavras, exigiu-se dos personagens que contribuíssem demais com o enredo; exceto em seus humores rústicos, sua vitalidade empobreceu, eles secaram e murcharam. Até onde percebo, é este o erro que perpassa os romances de Hardy: ele enfatiza a causalidade com mais força do que o gênero permite. Como poeta, profeta e visionário, George Meredith não é nada comparado a ele – só um suburbano vociferante – mas Meredith sabia o que um romance poderia agüentar, quando o enredo poderia exigir mais dos personagens, e quando ele deveria deixar que eles funcionassem do jeito que quisessem. Quanto à moral – bem, não vejo moral nenhuma, porque a obra de Hardy para mim é um lar, o que a de Meredith não pode ser; do ponto de vista destas conferências, a moral é novamente contrária a Aristóteles. Num romance, nem toda felicidade e nem toda infelicidade humanas assumem a forma de uma ação; elas buscam outro meio de expressão além do enredo; não devem ser conduzidas de maneira rígida.

Na sua batalha perdida contra os personagens, o enredo muitas vezes se vinga covardemente. Praticamente todos os romances enfraquecem no final. O que acontece porque o enredo precisa de um remate. E por que isso é necessário? Por que não existe uma convenção permitindo ao romancista parar

de escrever tão logo começa a ficar entediado? Infelizmente, ele tem de arrematar as coisas, e enquanto isso os personagens perdem vida e nossa impressão final é de que eles estão agonizando. Neste sentido, *The Vicar of Wakefield* é um romance típico, tão cheio de inteligência e frescor na primeira metade, até o retrato grupal da família, com Mrs. Primrose posando de Vênus, e a partir daí tão insípido e idiota. Incidentes e pessoas que, de início, surgiram por conta própria, agora têm de contribuir com o desfecho. No final, até o escritor sente que está sendo um pouco tolo. "Mas não posso seguir adiante", diz ele, "sem refletir sobre esses encontros acidentais que, embora aconteçam todos os dias, raramente nos causam surpresa, a não ser em ocasiões extraordinárias." É claro que Goldsmith é um peso-leve, mas a maioria dos romances fracassa a essa altura – dá-se esse desastroso estancamento quando a lógica toma conta dos seres de carne e osso. Não fosse a existência da morte e do casamento, não sei como o romancista mediano concluiria seus livros. A morte e o casamento são quase a única conexão que ele estabelece entre os personagens e o enredo, e o leitor está sempre pronto a aceitá-los, assumindo acerca deles uma postura livresca, desde que ocorram mais para o final do livro; precisamos deixar que o pobre escritor conclua seu livro de algum jeito, porque ele também precisa ganhar a vida, como todo mundo, e não admira que nesse ponto não se ouça nada além dos martelos e do ranger dos parafusos.

Até onde se pode generalizar, é este o defeito inerente aos romances: eles desandam no fim; e há duas explicações para isso: primeiro, a perda do vigor, que ameaça tanto o romancista quanto qualquer outro trabalhador; segundo, a dificuldade que vínhamos discutindo. Os personagens foram escapando do controle, estabelecendo fundamentos e recusando-se depois a se edificar sobre eles, e então o romancista precisa trabalhar pessoalmente, a fim de terminar sua tarefa a tempo. Finge que os personagens estão atuando para ele. Continua repetindo seus nomes e usando as aspas. Mas os personagens ou já foram embora ou já morreram.

O enredo, então, é o romance no seu aspecto lógico-intelectual; requer mistério, mas os mistérios se resolvem mais tarde; o leitor pode estar caminhando em mundos que não percebe inteiramente, mas o romancista não tem medo disso. Ele é competente, está por cima do seu trabalho, joga um feixe de luz aqui, põe um manto de invisibilidade ali, e (como criador de enredos) negocia continuamente consigo mesmo, como mercador de personagens, visando produzir o melhor efeito possível. Planeja o livro de antemão; ou pelo menos se coloca acima dele, ganhando certo ar de premeditação por meio do interesse por causas e efeitos.

Devemos nos perguntar agora se a estrutura produzida assim é a melhor possível para um romance. Afinal, por que um romance deve ser planejado? Ele não poderia ir crescendo? Por que ele precisa de desfecho como uma peça de teatro? Não pode terminar em aberto? Em vez de ficar acima dele, em posição de controle, o romancista não poderia se jogar para dentro do romance e se deixar levar até uma meta que ele próprio não pode prever? O enredo é estimulante, pode ser belo, mas não seria ele um fetiche, tomado de empréstimo ao drama e às limitações espaciais do palco? Não pode a ficção vislumbrar uma

estrutura que não seja tão lógica, mas que se ajuste melhor ao seu gênio?

Escritores modernos dizem que sim, e vamos agora examinar um exemplo recente: um violento golpe contra o enredo tal como o definimos, numa tentativa construtiva de pôr alguma outra coisa no lugar dele.

Já mencionei antes o romance ao qual me refiro: *Les Faux-monnayeurs*, de André Gide. Suas páginas contêm ambos os métodos. Gide também publicou o diário que manteve enquanto escrevia o romance, e não há nenhuma razão para que deixe de publicar, no futuro, as impressões que lhe forem suscitadas pela releitura tanto do diário quanto do romance, e ainda, posteriormente, uma síntese mais elaborada na qual diário, romance e impressões de ambos possam interagir. De fato, ele é um pouco mais solene em face de toda essa cambulhada do que um autor deveria ser, mas, vista como uma cambulhada, ela não deixa de ser interessantíssima, e seu estudo por parte dos críticos é compensador.

Em primeiro lugar, temos em *Les Faux-monnayeurs* um enredo do tipo lógico-objetivo de que vínhamos falando – um enredo ou, melhor dizendo, fragmentos de enredos. O fragmento principal trata de um homem jovem chamado Olivier – um personagem atraente, tocante e amável que perdeu a felicidade e, mais tarde, consegue recuperá-la depois de um desenlace muito bem engendrado; e ainda a transmite aos demais; esse fragmento é maravilhosamente radiante, e "vive", se me permitem usar uma palavra tão grosseira; é uma criação bem-sucedida que segue uma linha já conhecida. Mas não é de jeito nenhum o centro do livro. Tampouco os outros fragmentos lógicos o são – como o que trata de Georges, o irmão colegial de Olivier, que passa moedas falsas e colabora para o suicídio de um colega. (No seu diário, Gide nos dá a fonte de tudo isso: buscou a figura de George num menino que flagrou tentando roubar um livro de uma banca, a quadrilha de falsários foi apanhada em Rouen, e o suicídio de crianças aconteceu em Clermont-Ferrand etc.) Nem Olivier, nem Georges, nem um terceiro irmão, Vincent, nem seu amigo Bernard é o centro do livro. Quem mais nos aproxima dele é Edouard. Edouard é um romancista. Está para Gide assim como Clissold para Wells. Não tentarei ser mais preciso do que isto. Como Gide, ele mantém um diário, e está escrevendo um livro chamado *Les Faux-monnayeurs*, e, como Clissold, é repudiado. O diário de Edouard é transcrito na íntegra. Começa antes dos fragmentos de enredos, continua em meio a eles, e forma o corpo do livro de Gide. Edouard não é apenas um cronista. É também um ator; de fato, é ele quem salva Olivier, sendo, por sua vez, também salvo por ele; mas deixemos em paz esses dois.

Ainda não é aí o centro. O que está mais perto da posição central aparece na discussão sobre a arte do romance. Edouard discorre sobre o assunto para seu secretário e alguns amigos. Afirma que a verdade na vida e a verdade no romance não são idênticas, e que pretende escrever um livro que inclua ambas.

> "E qual é o assunto?", perguntou-lhe Sophroniska.
>
> "Nenhum", respondeu Edouard, rispidamente. "Meu romance não tem assunto. Sei que parece tolice. Digamos, se quiserem, que ele não tem 'um' assunto... 'Uma fatia de vida', como dizia a escola naturalista.

O grande defeito dessa escola é que sempre cortava sua fatia na mesma direção, sempre na direção do tempo, ao comprido. Por que não na largura? Ou em profundidade? Quanto a mim, nem sequer pretendo cortá-la. Vejam bem: gostaria de que nesse romance entrasse tudo, sem golpes de tesoura que cortem meu material aqui ou ali. Em todo um ano de trabalho, nada me aconteceu que eu não tenha posto no livro: tudo o que vejo, tudo o que sei, tudo o que aprendo com a vida dos outros e com a minha própria."

"Meu pobre amigo, você fará seus leitores morrerem de tédio", disse Laura, sem poder conter o riso.

"De jeito nenhum. Para obter esse efeito, inventei um personagem que é romancista, situado como figura central; e o assunto do livro é precisamente a luta entre o que a realidade lhe oferece e o que ele pretende fazer dela."

"E você fez um plano para esse livro?", perguntou Sophroniska, tentando se manter séria.

"É claro que não."

"Claro por quê?"

"Qualquer plano, para um livro desse gênero, seria essencialmente inadmissível. Tudo sairia falseado se eu decidisse alguma coisa de antemão. Espero que a realidade me dite tudo."

"Mas eu pensava que você queria escapar da realidade."

"Meu romancista o quer; mas eu o arrasto de volta a ela sem parar. Para dizer a verdade, será este o assunto: a luta entre os fatos propostos pela realidade e a realidade ideal."

"Vamos, diga-nos o título desse livro", pede Laura, impaciente.

"Tudo bem, diga-lhes o título, Bernard."

"'Os moedeiros falsos'", disse Bernard. "Mas agora você poderia nos dizer quem são esses tais moedeiros falsos."

"Não faço a menor idéia."

Bernard e Laura olharam um para o outro e depois para Sophroniska. Ouviu-se o som de um profundo suspiro.

O fato é que idéias sobre dinheiro, desvalorização, inflação, falsificação etc. gradualmente invadiram o livro de Edouard – assim como as teorias do vestuário invadiram o Sartor Resartus até usurparem as funções dos personagens. "Alguém aqui já teve em mãos uma moeda falsa?", perguntou Edouard depois de uma pausa. "Imaginem uma moeda de ouro de dez francos, falsa. Na realidade, não vale mais do que dois soldos, mas continuará valendo dez francos enquanto não perceberem que é falsa. Suponhamos que eu parta da idéia de que..."

"Mas por que partir de uma idéia?", interrompeu-o Bernard, agora

já em estado de exasperação. “Por que não partir de um fato? Se você introduzir um fato adequadamente, a idéia virá habitá-lo por si só. Se eu estivesse escrevendo Os moedeiros falsos, começaria apresentando uma moeda falsa, essa de dez francos de que você falou, e aqui está ela!”

Ao dizê-lo, Bernard sacou do bolso uma pequena moeda de dez francos, jogando-a sobre a mesa.

“Ouçam como soa bem”, observou. “Peguei-a hoje de manhã, com o dono da mercearia. Vale um pouco mais do que um par de soldos, por ter um revestimento de ouro, mas na verdade é de vidro. Com o tempo, acabará ficando transparente. Não – não a esfregue – assim você estraga minha moeda falsa.”

Edouard a tinha pegado, e a examinava com a maior atenção.

“Como o dono da mercearia a pegou?”

“Ele não sabia. Passou-a para mim de brincadeira, mas depois, como é um homem honesto, alertou-me para o engano. Deixou que eu ficasse com ela por cinco francos. Achei que, como você está escrevendo Os moedeiros falsos, deveria ver como é o dinheiro falso, por isso a trouxe para você. Mas agora que você já deu uma olhada nela, devolva-a para mim. Lamento ver que a realidade não lhe interessa nem um pouco.”

“Sim”, disse Edouard, “ela me interessa, mas me irrita.”

“É uma pena”, observou Bernard.[37]

Esta passagem é o centro do livro. Contém a antiga tese sobre a verdade na vida contra a verdade na arte, ilustrando-a muito bem, com o aparecimento de uma moeda falsa de verdade. O que é novo nela é a tentativa de combinar as duas verdades, a proposição de que os escritores devem misturar-se eles próprios ao seu material, envolvendo-se cada vez mais nele; não devem mais submeter o material, devem preferir ser submetidos, deixando-se arrastar. Quanto ao enredo – que se dane! Que se rompa em pedaços, que se reduza a cinzas. Que venham as “formidáveis erosões de contorno” de que fala Nietzsche. Tudo o que é arranjado de antemão é falso.

Há outro crítico proeminente que concordou com Gide – aquela anciã da anedota, que foi acusada por suas sobrinhas de ser ilógica. Por certo tempo, ela não entendia de jeito nenhum o que era a lógica, e, quando finalmente compreendeu a verdadeira natureza dela, sua reação não foi de zanga e sim de desprezo: “Lógica! Deus do céu! Que besteira!”, exclamou. “Como saberei o que penso antes de ver o que eu digo?” Suas sobrinhas, jovens muito bem-educadas, acharam que ela estava *passée*; na verdade, estava mais atualizada do que elas.

As pessoas que mantêm contato com a França contemporânea dizem que a geração atual segue o conselho de Gide e da tal anciã, entregando-se

resolutamente à confusão, e, de fato, aprecia os romancistas ingleses porque é muito raro conseguirem fazer o que tentam. É sempre bom receber elogios, mas este tem um tom de alfinetada. É como tentar pôr um ovo e dizerem que você produziu um parabolóide – algo mais curioso do que gratificante. E, quanto ao que acontece quando se tenta pôr um parabolóide, nem consigo concebê-lo – talvez seja a morte da galinha. Parece que o perigo da posição de Gide é este – ele tenta pôr um parabolóide; segue uma via equivocada se pretende escrever romances subconscientes e discorre com tanta lucidez e paciência sobre o subconsciente; está acrescentando misticismo numa etapa errada do processo. Entretanto, este é o jeito dele. Como crítico, é dos mais estimulantes, e os blocos de palavras aos montes a que deu o nome de *Les Faux-monnayeurs* serão apreciados por todos os que não sabem o que pensam antes de ver o que dizem, e que temem tanto a tirania do enredo quanto sua alternativa, a tirania dos personagens.

Mas ainda resta algo a ser comentado, é claro, algum outro aspecto ou aspectos que precisamos examinar. Podemos desconfiar de que a alegação é conscientemente subconsciente; contudo, existe um resíduo vago e vasto no qual se inclui o subconsciente. A poesia, a religião, a paixão – ainda não pudemos situá-las, e, já que somos críticos –, e apenas críticos – devemos tentar situá-las e catalogar o arco-íris. Já espreitamos e botanizamos as sepulturas de nossas mães.

Da mesma forma, também devemos tentar fazer a conta da urdidura e da trama do arco-íris, concentrando nossas mentes agora no tema da fantasia.

6

Fantasia

Uma série de conferências que pretenda ser mais do que uma reunião de observações deve ter uma idéia a perpassá-la. Também deve ter um assunto, e a idéia deve perpassá-lo da mesma maneira. Isso é tão óbvio que pode parecer tolice, mas qualquer um que já tenha feito uma conferência saberá que reside aí uma verdadeira dificuldade. Um curso, como qualquer outra reunião de palavras, gera uma certa atmosfera. Tem seu próprio aparato – um conferencista, uma platéia ou as instalações para ela –, ocorre em intervalos regulares, é anunciado em cartazes impressos e tem um lado financeiro, embora este seja discretamente dissimulado. Assim, a seu modo parasitário, ele tende a assumir uma vida própria, ele e a idéia que o perpassa tendem a se mover numa direção enquanto o assunto escapole pela outra.

A idéia que perpassa estas conferências agora já está bastante clara: há duas forças no romance: seres humanos e um monte de outras coisas que não são seres humanos, e a ocupação do romancista é equilibrar essas duas forças, conciliando suas reivindicações. Isso está bastante claro, mas será que o romance também é perpassado pela mesma idéia? Talvez nosso assunto, a saber, os livros que lemos, tenha escapulido de nós enquanto teorizávamos, como a sombra de um pássaro que levanta vôo. Tudo bem com o pássaro – ele sobe, é coerente e voa alto. E tudo bem com a sombra – que atravessa tremulando estradas e parques. O problema é que as duas coisas se parecem cada vez menos, não se tocam mais, como antes, quando o pássaro ainda pisava o solo. A crítica, e particularmente um curso de crítica, é tão enganosa! Por mais elevadas que sejam as suas intenções e consistente que seja o seu método, o assunto lhe escorrega pelos fundos, imperceptivelmente, e o conferencista e a platéia podem de repente se dar conta de que vinham prosseguindo com muita elegância e inteligência, mas através de regiões que nada têm a ver com o que leram.

Era isso o que estava preocupando Gide, ou uma das coisas que o preocupavam, porque ele tinha uma mente inquieta. Quando tentamos traduzir a verdade de uma esfera para outra, seja da vida para os livros ou dos livros para a vida, algo acontece com a verdade: ela dá errado, não de repente, quando o erro poderia ser detectado, mas aos poucos. Aquele longo trecho de *Les Faux-monnayeurs* que citamos pode fazer o pássaro voltar à sua sombra. Não é mais possível, depois dele, continuar aplicando o velho aparato. Há mais coisas no romance do que o tempo ou as pessoas ou a lógica ou quaisquer de seus derivados, mais até mesmo do que a fatalidade. E por "mais" não me refiro a algo que exclui esses aspectos nem tampouco a algo que os inclui, abarcando-os. Refiro-me a algo que os atravessa como um feixe de luz, algo que, num ponto, está intimamente ligado a eles, iluminando pacientemente todos os seus problemas, e, em outro, atira-se sobre eles ou através deles como se nem

existissem. Daremos a esse feixe de luz dois nomes: fantasia e profecia.

Todos os romances que vamos discutir agora contam uma estória, contêm personagens, e têm enredos ou fragmentos de enredos, de modo que podemos aplicar a eles o aparato que se ajusta tanto a Fielding quanto a Arnold Bennett. Mas quando pronuncio dois de seus títulos – *Tristram Shandy* e *Moby Dick* – fica claro que devemos parar para pensar por um momento. O pássaro e a sombra estão por demais afastados um do outro. Precisamos encontrar uma fórmula nova; o simples fato de podermos mencionar Tristram e Moby na mesma frase já o demonstra. Que par impossível! São tão distantes quanto um pólo do outro. Sim. E, como os pólos, eles têm uma coisa em comum que as partes em volta do equador não têm: um eixo. O que é essencial em Sterne e Melville pertence a esse novo aspecto da ficção: o eixo fantástico-profético. George Meredith chegou a tocar nele: ele tinha um quê de fantástico. Charlotte Brontë também: às vezes era uma profetisa. Mas em nenhum desses dois esse eixo era essencial. Se os privarmos dele, restarão livros ainda parecidos com *Harry Richmond* ou *Shirley*. Se privarmos Sterne e Melville dele, ou Peacock e Max Beerbohm, ou Virginia Woolf e Walter de la Mare, ou William Beckford e James Joyce, ou D. H. Lawrence e Swift, nada restará.

A melhor maneira de nos aproximarmos de uma definição de qualquer aspecto da ficção é sempre considerando o tipo de requisito que ela reclama do leitor. Curiosidade pela estória, sentimentos humanos e um senso de valor com relação aos personagens, inteligência e memória quanto ao enredo. O que a fantasia requer de nós? Ela nos pede um pagamento extra. Impõe-nos um ajuste diferente do exigido por uma obra de arte, um ajuste adicional. Os outros romancistas dizem: "Eis algo que poderia acontecer nas nossas vidas". Já o fantasista, diz: "Eis algo que não poderia acontecer. Devo pedir-lhes primeiro que aceitem meu livro como um todo, e, em segundo lugar, que aceitem certas coisas no meu livro". Muitos leitores atendem ao primeiro pedido, mas recusam o segundo. "É sabido que um livro não é real", dizem; "ainda assim, espera-se que ele seja natural, e esse anjo, ou esse anão, ou esse fantasma, e essa tola demora no nascimento da criança – não, aí já é demais." Ou retiram a concessão original e param de ler, ou, se prosseguem, é com a maior frieza, assistindo às piruetas do autor sem imaginar o quanto elas são importantes para ele.

Sem dúvida, esse tipo de abordagem não é tão contundente como crítica. Todo mundo sabe que uma obra de arte é um ente etc. etc.; ela tem suas próprias leis, que não são as mesmas da vida diária, qualquer coisa que lhe caia bem é verdadeira; então, por que devemos levantar uma questão sobre o anjo etc., e não se isso cai bem ao correspondente romance? Por que situar um anjo sobre uma base diferente da de um operador da Bolsa de Valores? Uma vez que estamos no domínio do fictício, qual é a diferença entre uma aparição e uma hipoteca?

Entendo a contundência desse argumento, mas meu coração se recusa a aceitá-lo. O tom geral dos romances é tão literal que, quando o fantástico é introduzido, produz-se um efeito curioso; alguns leitores se sentem instigados e outros perdem o interesse; ele reclama um ajuste adicional devido à estranheza

do seu método ou do seu assunto – como um espetáculo à parte, numa exposição, pelo qual se pagam mais seis moedas além do preço da entrada normal. Alguns leitores pagam por ele com todo o prazer, na verdade só foram até a exposição para ver o espetáculo à parte, e é só a estes que me dirijo agora. Outros se recusam a pagar mais, e ficam indignados, e estes também merecem toda a nossa consideração, porque não gostar do fantástico na literatura não é o mesmo que não gostar de literatura. Tampouco implicaria pobreza de imaginação, apenas uma falta de inclinação a suportar certas exigências que a ela são impostas. Mr. Asquith (se for verdade o que comentam) não pôde suportar as exigências que Lady *in the Fox* lhe impôs. Ele disse que não teria feito objeções a que a raposa se transformasse de novo em mulher, mas do jeito que a coisa se deu ficou com a sensação incômoda de insatisfação. Tal sentimento não reflete nenhum descrédito, nem sobre um político tão importante nem sobre um livro tão encantador. Simplesmente significa que Mr. Asquith, embora seja um verdadeiro amante da literatura, não pôde pagar as seis moedas a mais – ou, então, até quis pagá-las, mas esperava recebê-las de volta ao final da leitura.

Assim, a fantasia nos pede um pagamento extra.

Façamos agora uma distinção entre a fantasia e a profecia.

Elas se assemelham porque têm deuses, e se diferenciam pelos deuses que têm. Há em ambas aquele senso de mitologia que as distingue de outros aspectos do nosso assunto. Torna-se novamente possível uma invocação; portanto, invoquemos em favor da fantasia todos os seres habitantes da baixa atmosfera, das águas rasas e dos montes pequenos, todos os faunos e as dríades, os lapsos de memória e todas as coincidências verbais, Excalibures e os calembures,[38] tudo o que soar medieval deste lado da sepultura. Contudo, quando chegarmos à profecia, não poderemos fazer nenhuma invocação, mas deveremos nos voltar para algo que transcenda às nossas capacidades, nem que seja a própria paixão humana, as divindades da Índia, da Grécia, da Escandinávia e da Judéia, tudo o que soar medieval além da sepultura e de Lúcifer, o filho da manhã. Por suas mitologias distinguiremos esses dois tipos de romances.

Assim, seremos assombrados hoje por uma certa quantidade de divindades menores – que eu chamaria de fadas se esse termo já não estivesse consagrado à imbecilidade. (Vocês acreditam em fadas? Não, de jeito nenhum.) O material da vida diária será torcido e esticado para várias direções, a terra sofrerá leves tremores, malévolos ou taciturnos, focos de luz cairão sobre objetos que não têm nenhum motivo para esperá-los ou acolhê-los, e a própria tragédia, embora não vá ser excluída, ganhará um ar fortuito, como se uma palavra pudesse desarmá-la. O poder da fantasia penetra em cada recanto do universo, mas não nas forças que o governam – permanecem intocadas as estrelas, que são o cérebro do céu, o exército da lei inalterável – e os romances desse tipo parecem improvisados, o que é o segredo de sua força e seu encanto. Podem mostrar uma sólida criação de personagens, crítica aguda e amarga do comportamento e da civilização; mesmo assim, subsiste a nossa imagem do feixe de luz, e, se algum deus há de ser invocado, que seja Hermes – mensageiro, ladrão e condutor de almas para um além não muito terrível.

Vocês agora esperam que eu diga que um livro fantástico requer que

aceitemos o sobrenatural. Vou dizê-lo, mas com certa relutância, porque qualquer afirmação sobre o assunto expõe tais romances às garras do aparato crítico, das quais é importante salvá-los. É mais verdadeira quanto a eles do que em relação a quaisquer outros livros a idéia de que só se pode saber o que eles contêm lendo-os, e o apelo deles é especialmente pessoal – são espetáculos à parte dentro do espetáculo principal. Por isso, prefiro tergiversar, dizendo que eles nos pedem que se aceite ou o sobrenatural ou a sua ausência.

Uma referência ao maior de todos eles – *Tristram Shandy* – pode esclarecer a questão. O sobrenatural está ausente do lar dos Shandy, mas mil incidentes insinuam que não está tão longe assim. Não seria tão estranho – não acham? – se a mobília do quarto de Mr. Shandy, para onde ele se retirou em desespero depois de ouvir os detalhes que tinham sido omitidos sobre o nascimento de seu filho, ganhasse vida, como o *toilette* de Belinda em *The Rape of the Lock*, ou que aquela ponte levadiça do tio Toby conduzisse a Lilliput. Há uma estagnação encantada em todo esse épico – quanto mais os personagens fazem, menos coisas acontecem; quanto menos têm a dizer, mais falam; quanto mais pensam, mais simplórios se tornam; os fatos têm a irreverente tendência a desembaraçar e expor o passado em vez de engendrar o futuro, como ocorre nos livros bem conduzidos, e é suspeitíssima a obstinação dos objetos inanimados, como a bolsa do Dr. Slop. É óbvio que há um deus escondido em *Tristram Shandy*, seu nome é Balbúrdia, e alguns leitores não podem aceitá-lo. A Balbúrdia é quase uma encarnação – contudo, revelar seus traços terríveis não era exatamente o propósito de Sterne; ela é a divindade que se oculta por trás de sua obra-prima – o exército da inefável balbúrdia, o universo como uma castanha quente. Não admira que outro divino mestre da balbúrdia, Dr. Johnson, tenha escrito em 1776 a seguinte observação: "O que é estranho não dura. *Tristram Shandy* não durou". Nem sempre ele era feliz em seus juízos literários, mas a inadequação deste chega a ser incrível.

Bem, isto deve bastar como nossa definição da fantasia. Ela implica o sobrenatural, mas não precisa expressá-lo. Freqüentemente o expressa, de fato, e se esse tipo de classificação fosse útil poderíamos fazer uma lista dos artifícios a que recorreram os escritores de veia fantástica – como a introdução na vida diária de um deus, um fantasma, um anjo, um macaco, um monstro, um anão ou uma bruxa; ou a introdução de homens comuns em terras de ninguém, no futuro, no passado, no interior da terra, na quarta dimensão; ou os mergulhos na personalidade e na fragmentação dela; ou, finalmente, o artifício da paródia ou adaptação. Esses artifícios nunca envelhecem; hão de ocorrer naturalmente aos escritores de um certo temperamento, que sempre poderão usá-los de maneira renovada; mas o fato de existirem em número restrito é interessante, e sugere que o feixe de luz só pode ser manipulado de determinados modos.

Escolherei como exemplo típico um romance recente sobre uma feiticeira: *Flecker's Magic*, de Norman Matson.[39] Gostei dele e o recomendei a um amigo cuja opinião respeito muito. Ele o achou fraco. É o mal dos livros novos: eles nunca nos dão aquele sentimento reconfortante que a atenta leitura dos clássicos nos dá. *Flecker's Magic* não tem praticamente nada de novo – o contrário não seria próprio das fantasias; é só a estória do anel encantado que ou

traz a infelicidade ou não traz absolutamente nada. Flecker, um rapaz americano que está em Paris aprendendo pintura, recebe o anel de uma garota, num café; ela é uma feiticeira, e conta isso a ele; bastava que ele estivesse certo do que quer para obtê-lo. Para demonstrar seus poderes, ela levanta um ônibus lentamente pelo ar, virando-o de ponta-cabeça. Os passageiros, que não chegam a cair, tentam agir como se nada de estranho estivesse acontecendo. O motorista, que nesse momento está de pé na calçada, não consegue esconder sua surpresa, mas, quando o ônibus retorna ao solo, intacto, ele pensa bem e resolve que seria mais prudente simplesmente tomar seu lugar e começar a dirigir normalmente. Ônibus não levitam nem viram de ponta-cabeça pelo ar – não mesmo. Flecker, então, aceita o anel. Seu personagem, apesar de superficialmente esboçado, é individual, e isso de fato ajuda o livro a nos prender.

Ele continua com uma tensão crescente, numa série de pequenos choques. O método é socrático. O rapaz começa a pensar em algo óbvio, como um Rolls-Royce. Mas onde guardaria essa banheira? Ou então uma bela mulher. Mas e quanto à *carte d'identité* dela? E o dinheiro? Ah, agora sim – ele é quase um mendigo. Digamos algo em torno de um milhão de dólares. Ele se prepara para virar o anel – até pensar que dois milhões seria um pedido mais seguro – ou dez – ou... e a quantia chega a um valor astronômico, o mesmo acontecendo quando ele pensa numa longa vida: morrer daqui a quarenta anos – não, cinqüenta – não, cem – que horror! Depois, surge a solução. Ele sempre quis ser um grande pintor. E agora chegou a hora, de uma vez por todas. Mas que tipo de grandeza ele almejava? A de Giotto? A de Cézanne? Certamente que não; alguma que fosse do jeito dele mesmo, coisa que ele não sabe como seria, o que significa que esse desejo era igualmente impossível.

Depois, uma velha horrível começa a persegui-lo de dia e em sonhos. Ela lembra os traços da garota que lhe deu o anel. Conhece os pensamentos dele, e aparece a seu lado, dizendo: "Meu querido rapaz! Peça a felicidade!". Logo ficamos sabendo que ela é a verdadeira feiticeira – e a garota era uma humana que ela conhecia e tinha usado para entrar em contato com Flecker. Era a última das feiticeiras – muito solitária. As outras todas se suicidaram no século xviii – não conseguiram sobreviver no mundo de Newton, onde dois e dois são quatro, e nem mesmo o mundo de Einstein seria descentrado o bastante para redespertá-las. Ela resistiu graças à esperança de um dia poder acabar com este mundo, e quer que o rapaz peça a felicidade porque um pedido como esse nunca foi feito em toda a história do anel.

> Seria Flecker o primeiro homem moderno a enfrentar tal dilema? As pessoas de antigamente tinham tão poucas coisas que sabiam com certeza o que queriam. Sabiam da existência de Deus todo-poderoso, que usava barba e ficava sentado numa poltrona a cerca de uma milha acima dos campos, e a vida era muito curta e também muito longa, já que os dias eram tão cheios de esforços sem sentido.
>
> As pessoas daquele tempo desejavam um belo castelo no alto de

um monte, onde viveriam até a morte. Mas o monte não era tão alto a ponto de poderem enxergar, de suas janelas, trinta séculos para trás – como hoje se pode fazer em qualquer bangalô. No castelo não haveria grandes volumes cheios de palavras e imagens mostrando as coisas que a incansável curiosidade do homem desenterrou do solo e da areia em todos os cantos do mundo; acreditava-se vagamente em dragões, mas não havia nenhum conhecimento de que, um dia, apenas dragões viviam sobre a terra – de que os avós dos homens foram dragões; não havia filmes tremeluzindo como se fossem pensamentos projetados numa parede branca, não havia vitrola, nem a maquinaria que nos dá a sensação de velocidade; nem diagramas sobre a quarta dimensão, nem contrastes na vida, como o que se dá entre a de Waterville, Minnesota, e a de Paris, na França. No castelo, a luz era fraca e tremulante, os corredores eram escuros, os cômodos eram profundamente sombrios. O pequeno mundo exterior estava cheio de sombras, e bem no topo da mente de quem morava no castelo brilhava uma luzinha fraca – sob a qual só havia trevas, medo, ignorância, desejo-de-ignorância. Sobretudo, no castelo do monte não existia aquela sensação vertiginosa de revelação iminente – de que hoje ou amanhã, com certeza, o Homem de um só golpe duplicaria seu poder, e transformaria o mundo mais uma vez.

Os velhos contos de magia eram os pensamentos balbuciantes de um mundo estreito, pobre e remoto – pelo menos era o que pensava Flecker, ofendido. Tais contos não lhe ofereciam nenhuma orientação. Havia diferenças demais entre o seu mundo e o deles. [...]

Ele considerava se não teria sido insensato rejeitar tão rápido o desejo de felicidade. Mas ficar pensando nisso não o levava a parte alguma. Ele não era sábio o bastante. Nos velhos contos, nunca se fez um pedido de felicidade! Ele se perguntava por quê.

Poderia tentar – só para ver o que aconteceria. A idéia fez com que ele estremecesse. Saltou da cama e pôs-se a andar no chão de lajotas vermelhas, esfregando as mãos. [...]

"Quero ser feliz para sempre", murmurou, para que pudesse ouvir as palavras, mas com bastante cuidado para não tocar no anel. "*Feliz... para sempre*" – as duas sílabas da primeira palavra soaram feito música ao baterem no sino da sua imaginação, como se fossem duas pedrinhas, mas o resto era um suspiro. Para sempre – seu espírito sucumbia sob esse impacto suave e pesado. Presa na sua cabeça, essas palavras tornaram-se uma música sombria que ia diminuindo de volume. "*Feliz... para sempre*" – não!!!

Como verdadeiro fantasista, Norman Matson mescla os reinos da magia e do senso comum usando palavras que se aplicam a ambos, e a mistura que cria dessa maneira adquire vida própria. Não vou contar o fim da estória. Vocês já terão adivinhado como ela é, no essencial, mas sempre há surpresas no funcionamento de uma mente jovial, e até o fim dos tempos a boa literatura se fará ao redor dessa noção de um desejo.

Troquemos este exemplo simples de estória sobrenatural para outro mais complicado – um livro altamente realizado e superiormente escrito, de espírito farsesco: *Zuleika Dobson*, de Max Beerbohm. Todos vocês conhecem Miss Dobson – não pessoalmente, do contrário não estariam aqui agora. É aquela moça por cujo amor praticamente todos os estudantes de Oxford se afogaram durante a semana de regatas, exceto um, que se atirou da janela.

O tema é ótimo para a fantasia, mas tudo vai depender do manejo. É tratado com uma mistura de realismo, espirituosidade, encanto e mitologia, e a mitologia aqui importa muito. Max pediu emprestada ou criou uma série de máquinas sobrenaturais – seria uma inépcia confiar Zuleika a uma delas; a fantasia teria resultado muito pesada ou muito rala. Mas passamos dos imperadores empapados de suor para as pérolas negras e cor-de-rosa, do crocitar das corujas para as intromissões da musa Clio, dos fantasmas de Chopin e George Sand para o de Nellie O'Mora; assim que um fracassa, outro o substitui, levando adiante este que é o mais refinado dos cortejos fúnebres.

> Atravessaram a praça, cruzaram a High Street e desceram pela Grove Street. O duque ergueu a vista para o torreão de Merton, ὡς οὔποτ' αὖθις ἀλλὰ νῦν πανύστατον. Era estranho que naquela noite ele permanecesse ali, de pé, em toda sua sóbria e sólida beleza, ainda olhando, por cima dos telhados e das chaminés, para a torre de Magdalen, sua legítima noiva. Por séculos futuros ainda não registrados ele continuará assim, erguido, olhando. Ele se encolheu. Os muros de Oxford sabem como nos apequenar, e o duque resistia à idéia de que a sua sina fosse trivial.
>
> Sim, todos os minérios zombam de nós. Os vegetais, anualmente decíduos, são muito mais compassivos. O lilás e o laburno, que agora alegravam o caminho cercado até o prado de Christ Church, inclinavam-se e meneavam-se à passagem do duque. "*Adieu*, *adieu*, Sua Excelência", murmuravam. "Lamentamos muito pelo senhor – muito mesmo. Nunca ousamos imaginar que o senhor nos predeceria. Consideramos seu falecimento uma grande tragédia. *Adieu*! Talvez nos encontremos no outro mundo – isto é, se os membros do reino animal tiverem almas imortais, como nós."
>
> O duque não era muito versado naquela língua; mesmo assim, ao passar em meio a tais florações tão loquazes, pôde ao menos perceber

o significado de sua saudação, retribuindo com um sorriso de reconhecimento vago, porém cortês, inclinando-se ora para a direita, ora para a esquerda, o que produziu uma impressão muito favorável.

Não lhes parece que uma passagem como esta alcança uma beleza que a literatura séria não consegue atingir? É engraçada e encantadora ao mesmo tempo, radiante e profunda. A crítica à natureza humana não voa como uma flecha, e sim montada nas asas de sílfides. Perto do fim – esse momento terrível que tão freqüentemente é fatal para a ficção – o livro decai um pouco: visto de perto, o suicídio de todos os estudantes de Oxford não é tão engraçado quanto deveria, e a defenestração de Noaks é quase indecente. Mesmo assim, é um trabalho e tanto – a realização mais consistente da fantasia no nosso tempo, e a cena final é impecável, no quarto de Zuleika, trazendo a ameaça de novos desastres.

Com a respiração contida e o coração acelerado, ela mantinha os olhos fitos na dama do espelho, sem poder vê-la; depois, virou-se e deslizou até a mesinha sobre a qual estavam seus dois livros. Pegou Bradshaw.

Sempre intervimos entre Bradshaw e quem quer que vejamos a consultá-lo. "A *mademoiselle* me permitiria encontrar o que procura?", perguntou Mélisande.

"Fique quieta", disse Zuleika. Sempre rechaçamos imediatamente quem quer que intervenha entre nós e Bradshaw.

Sempre acabamos aceitando a intervenção. "Veja se é possível ir daqui direto para Cambridge", disse Zuleika estendendo o livro. "Senão, então... bem, então veja *como* se vai até lá."

Nunca temos a menor confiança no interveniente. Nem este chega a ser otimista quando se trata do que de fato importa. Desconfiada à beira da exasperação, Zuleika observava, sentada, as temerosas e frenéticas pesquisas de sua criada.

"Pare!", disse, de repente. "Tive uma idéia muito melhor. Vá bem cedo até a estação. Procure o encarregado e reserve para mim um trem especial. Para as dez horas, pode ser."

Levantando-se, esticou os braços por trás da cabeça. Os lábios se entreabriram num bocejo, fundindo-se num sorriso. Com as duas mãos, recolheu o cabelo sobre os ombros e enlaçou-o com um nó frouxo. Rapidamente deslizou até a cama, e muito em breve já estava adormecida.

Assim, Zuleika deveria ter ido até o tal lugar. Não parece que jamais o tenha feito, e só podemos supor que, devido à intervenção dos deuses, seu trem especial

nem tenha chegado a partir, ou então, mais provavelmente, que continue estacionado em Bletchley.

Entre os artifícios da minha lista, mencionei a "paródia" ou "adaptação", e agora gostaria de examinar esse ponto mais a fundo. Aqui, o fantasista adota como mitologia alguma obra precedente, e a utiliza como armação ou fonte para seus próprios fins. Um exemplo frustrado disso está em *Joseph Andrews*. Fielding começou servindo-se de *Pamela* como uma mitologia cômica. Achou que seria divertido inventar um irmão para Pamela, um lacaio muito digno que viria a repelir as atenções de Lady Booby assim como Pamela repelia as de Mr. B., e fez de Lady Booby a tia de Mr. B. Com isso, poderia troçar de Richardson e, ao mesmo tempo, exprimir suas próprias idéias sobre a vida. Entretanto, sua visão da vida é daquele tipo que só fica satisfeito com a criação de sólidos personagens redondos, e, com o crescimento de Parson Adams e Mrs. Slipslop, a fantasia cessa e ficamos com um trabalho independente. *Joseph Andrews* (que também tem uma importância histórica) é interessante para nós como exemplo de um princípio em falso. O autor começa bancando o bobo num mundo richardsoniano e termina tornando-se sério num mundo próprio: o de Tom Jones e Amelia.

A paródia ou adaptação apresenta grandes vantagens para certos romancistas, especialmente para os que têm muita coisa a dizer e um gênio literário abundante, mas que não vêem o mundo em termos de homens e mulheres individuais – aqueles que, em outras palavras, não têm muita facilidade para criar personagens. Como podem esses homens começar a escrever? Um livro ou uma tradição literária já existentes podem lhes servir de inspiração – no alto de suas cornijas, podem encontrar um padrão disponível como começo, podem se exercitar nas suas vigas, em busca de mais forças. Parece ter surgido assim a fantasia de Lowes Dickinson, *The Magic Flute*: tomou como sua mitologia o mundo de Mozart. Tamino, Sarastro e a Rainha da Noite aparecem em seu reino encantado aguardando uma solicitação dos pensamentos do autor; tão logo estes se manifestam, adquirem vida, e nasce assim uma obra muito requintada. O mesmo é verdadeiro quanto a outra fantasia, que é tudo menos requintada – *Ulysses*, de James Joyce.[40] Este caso notável – que é talvez o experimento literário mais interessante dos nossos dias – não teria sido possível se Joyce não tivesse tomado como guia e base o mundo da *Odisséia*.

Só me refiro a um aspecto de *Ulysses*; é claro que ele é muito mais do que uma fantasia – é uma obstinada tentativa de cobrir de lama o universo inteiro, um vitorianismo às avessas, uma tentativa de fazer a rabugice e a sujeira darem certo onde a doçura e a leveza deram errado, uma simplificação do caráter humano em benefício dos interesses do Inferno. Todas as simplificações são fascinantes, e todas nos afastam da verdade (que se encontra mais perto da tal balbúrdia de *Tristram Shandy*), e *Ulysses* não deverá nos deter por muito tempo, já que contém uma moral – do contrário, também teremos de falar de Mrs. Humphry Ward. Vamos nos ocupar um pouco dele porque, através de uma mitologia, Joyce conseguiu criar um cenário peculiar e os personagens de que precisava.

A ação dessas quatrocentas mil palavras ocupa um único dia, tudo se passa em Dublin e o tema é uma viagem – a viagem do homem moderno desde a

manhã até a meia-noite, desde o leito até as débeis tarefas da mediocridade, com idas a um enterro, à redação de um jornal, a uma biblioteca, a um bar, ao banheiro, a um quarto de maternidade, à praia, a um bordel, a uma lanchonete e, por fim, de volta à cama. E tem coesão, porque depende da viagem de um herói que sulca os mares da Grécia assim como o morcego que pende de uma cornija.

O próprio Ulisses é Mr. Leopold Bloom – um judeu convertido –, avarento, lascivo, tímido, indecente, inconstante, superficial e amável, que desce a seu nível mais baixo sempre que finge ter grandes aspirações. Bloom pretende explorar a vida através do corpo. Penélope é Mrs. Marion Bloom, uma florescente soprano nem um pouco severa com seus pretendentes. O terceiro personagem é o jovem Stephen Dedalus, que Bloom reconhece como seu filho espiritual assim como Ulisses reconhece em Telêmaco seu legítimo filho. Stephen pretende explorar a vida através do intelecto – já o havíamos encontrado em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, e agora ele se envolve nesse épico de sujeira e desilusão. Ele e Bloom se encontram no meio do caminho em Night Town (que corresponde em parte ao Palácio de Circe, em Homero, e em parte à sua Descida ao Inferno), e, entre ruelas sobrenaturais e imundas, surge entre eles uma amizade superficial, mas verdadeira. É a crise do livro, e nessa parte – na verdade, em todo o livro – mitologias menores se agitam e pululam como se fossem vermes entre as escamas de uma cobra venenosa. O céu e a terra se enchem de vida infernal, as personalidades se fundem e os sexos se intercambiam, até que todo o universo, inclusive o pobre e hedonista Mr. Bloom, se envolve numa orgia deprimente.

Isso dá certo? Não, não totalmente. A indignação na literatura nunca dá totalmente certo, nem em Juvenal, nem em Swift, nem em Joyce; há nas palavras algo que é alheio à sua simplicidade. A cena de Night Town não dá certo a não ser como superafetação de fantasias, monstruoso acasalamento de reminiscências. Atinge-se toda a satisfação possível nessa direção, e, ao longo de todo o livro, passamos por experiências semelhantes – cujo objetivo é degradar todas as coisas, principalmente a civilização e a arte, virando-as pelo avesso e de ponta-cabeça. Os entusiastas acharão que eu não deveria citar *Ulysses* aqui e sim mais adiante, no âmbito da profecia, e compreendo essa crítica. Mas prefiro mencioná-lo aqui, junto com *Tristram Shandy*, *Flecker's Magic*, *Zuleika Dobson* e *The Magic Flute*, porque a fúria de Joyce, como o temperamento mais tranqüilo e mais alegre dos autores desses outros livros, parece-me essencialmente fantástica, e carece da nota musical que em breve começaremos a ouvir.

Precisamos ir mais fundo nessa noção de mitologia, e com mais cautela.

7

Profecia

Não nos interessa a profecia no sentido de predição do futuro, e ela tampouco nos interessaria muito como apelo à retidão. O que hoje nos interessará – aquilo a que devemos responder, porque interesse nem é uma palavra adequada, no caso – é uma inflexão da voz do romancista, uma inflexão para a qual as flautas e os saxofones da fantasia talvez já nos tenham preparado. Seu tema é o universo, ou algo de universal, mas ele não vai necessariamente "dizer" algo sobre o universo; ele se propõe a cantar, e a estranheza de uma canção que de repente começa a soar entre as paredes da ficção decerto nos há de chocar. Como pode uma canção combinar-se com a mobília do senso comum? – podemos nos perguntar, e com certeza responderemos: "Não muito bem". Nem sempre o cantor tem suficiente espaço para seus gestos; mesas e cadeiras se quebram, e o romance perpassado pela influência bárdica freqüentemente ganha certo ar de destruição, como uma sala de visitas depois de um terremoto ou de uma festinha de crianças. Os leitores de D. H. Lawrence compreenderão bem o que quero dizer.

A profecia – no sentido que estamos propondo – é um tom de voz. Pode implicar qualquer uma das crenças que têm obcecado a humanidade – cristianismo, budismo, dualismo, satanismo, ou a mera elevação do amor e do ódio humanos a uma tal potência que deixam de caber em seus recipientes normais; mas qual visão do universo é particularmente recomendada é algo de que não nos ocuparemos diretamente. O significativo para nós é o que está implícito, o que vai sendo filtrado através das frases do romancista, e nesta conferência, que promete ser tão vaga e solene, talvez nos aproximemos mais do que em qualquer outra das minúcias do estilo. Teremos de atentar para o estado de ânimo do romancista e para as próprias palavras que ele usa, concretamente; precisaremos deixar de lado tanto quanto possível os problemas do senso comum. Tanto quanto possível, já que todos os romances contêm mesas e cadeiras, e a maioria dos leitores de ficção olha para essas coisas em primeiro lugar. Antes de o condenarmos por afetação e distorção, devemos observar seu ponto de vista. Ele não está olhando para as mesas e as cadeiras, de forma alguma, e é por isso que elas aparecem desfocadas. Só vemos o que ele não enfoca – e não o contrário – mas, na nossa cegueira, rimos dele.

Cheguei a dizer que cada aspecto do romance reclama do leitor um requisito diferente. Bem, o aspecto profético requer dois: humildade e suspensão do senso de humor. A humildade é uma característica pela qual tenho uma admiração apenas restrita. Em muitas fases da vida ela é um grande equívoco, e degenera em atitude defensiva e hipocrisia. Mas agora ela é perfeitamente cabível. Sem a ajuda dela não ouviremos a voz do profeta, e nossos olhos verão nele uma figura cômica, em vez de sua glória. Já o senso de humor não é cabível: essa apreciável qualidade do homem educado deve ser posta à parte. Como as crianças na Bíblia,

não podemos evitar o riso diante do profeta – com aquela calva tão absurda – mas podemos dispensar o riso se notarmos que ele não tem valor crítico e não passa de alimento para gente grosseira.

Façamos uma distinção entre o profeta e o não-profeta.

Houve dois romancistas que foram criados no cristianismo. Meditaram muito e depois romperam com ele, mas não abandonaram nem quiseram abandonar o espírito cristão, que interpretavam como um espírito de amor. Ambos sustentavam que o pecado é sempre punido, e a punição é uma purgação, e não viam esse processo com o distanciamento de um grego antigo ou de um hindu, mas com lágrimas nos olhos. A compaixão, pensavam eles, é o ambiente no qual a moral exerce a sua lógica, uma lógica que, de outro modo, seria rude e sem sentido. De que adiantaria um pecador ser punido e redimido se não houvesse um ganho nessa redenção, uma espécie de bônus celestial? E de onde vem esse ganho? Não da maquinaria, mas do ambiente no qual se dá o processo, do amor e da compaixão que (acreditavam eles) são atributos de Deus.

Como devem ter sido parecidos esses dois romancistas! Mas um deles era George Eliot, e o outro Dostoiévski.

Dirão que Dostoiévski tinha visão. Mas George Eliot também tinha. Classificá-los em separado – e é necessário separá-los – não é tão fácil. Contudo, a diferença entre eles será definida logo e precisamente se eu ler duas passagens de suas obras. Para os classificadores, essas passagens parecerão similares; mas para qualquer um que tenha bom ouvido para as canções surgirão dois mundos diferentes.

Começarei com uma passagem – bastante famosa há cinqüenta anos – de *Adam Bede*. Hetty está na prisão, condenada à morte pelo assassinato de sua filha ilegítima. Não quer confessar o crime, é dura e impenitente. Dinah, a metodista, vem visitá-la.

> Dinah começou a duvidar se Hetty teria consciência de quem estava a seu lado. [...] Porém sentia mais e mais a presença divina – aliás, como se o seu ser fosse parte dela, e como se fosse a compaixão divina que pulsasse em seu coração, desejando salvar a desgraçada. Por fim, resolveu-se a falar para ver até que ponto Hetty tinha consciência do momento presente.
>
> "Hetty", disse ela suavemente, "sabe quem está sentada a seu lado?"
>
> "Sei", respondeu Hetty lentamente. "É Dinah". [...] Em seguida, depois de uma pausa, acrescentou: "Mas você não pode fazer nada por mim. Não conseguirá nada com eles. Vão me enforcar segunda-feira... e estamos na sexta." [...]
>
> "Mas, Hetty, há mais alguém aqui na cela, além de mim, alguém que está bem perto de você."
>
> Hetty perguntou, num sussurro assustado: "Quem?".
>
> "Alguém que tem estado com você em todas as horas de pecado e

aflição – que tem sabido de todos os seus pensamentos –, que viu para onde você foi, onde se deitou e onde se levantou e todas as ações que você tem tentado esconder nas trevas. E na segunda-feira, quando eu não mais puder segui-la – quando meus braços não mais a alcançarem – quando a morte nos separar –, Ele, que está conosco agora, que sabe de tudo, estará com você. Não faz diferença – se vamos viver ou morrer, estamos na presença de Deus."

"Oh, Dinah!, ninguém intercederá por mim? Vão mesmo enforcar-me? [...] Não me importaria se me deixassem viver. [...] Ajude-me... não posso sentir como você... meu coração está endurecido."

Dinah apertou a mão que a agarrava e toda sua alma se refletiu em sua voz:

"[...] Vem, poderoso Salvador! Que os mortos ouçam a tua voz; que os olhos dos cegos se abram: faze com que ela veja que Deus está com ela; faze com que ela só tema pelo pecado que a separa d'Ele. Abranda o coração endurecido; abre-lhe os lábios fechados; faze com que grite com toda a alma, 'Pai, eu pequei'." [...]

"Dinah", soluçou Hetty, lançando-lhe os braços ao pescoço, "eu vou falar... eu vou contar... não esconderei por mais tempo. [...] Fui eu, Dinah... enterrei-a na mata... a criancinha... e chorava... ouvi-a chorar... já muito longe... toda a noite... e voltei porque ela chorava."

Parou, e depois continuou num tom mais alto e suplicante.

"Mas pensei que talvez não morresse – talvez alguém a encontrasse. Não a matei – não com as minhas próprias mãos. Coloquei-a ali, cobri-a, e quando voltei, ela já tinha partido. [...] Não sei o que senti até ver que a criança tinha partido. E, quando a pus lá, pensei que gostaria de que alguém a encontrasse e a salvasse da morte. Porém, quando vi que ela tinha partido, fiquei como uma pedra, de medo. Nunca poderia pensar em sair dali, estava tão fraca! Sabia que não conseguiria fugir e que todos os que me vissem saberiam o que tinha feito com a criança. Meu coração ficou feito pedra: eu não desejava nada, nem tentava fazer nada; parecia que ia ficar ali para sempre, e que nada mais mudaria. Mas eles vieram e me levaram presa."

Hetty se calou, mas tornou a estremecer como se ainda escondesse alguma coisa; e Dinah esperou, porque tinha o coração tão cheio que as lágrimas teriam que vir antes das palavras. Por fim, Hetty disse soluçando:

"Dinah, você acha que Deus fará desaparecer aquele choro e aquele lugar na mata, agora que eu contei tudo?"

"Oremos, pobre pecadora: ajoelhemo-nos outra vez e oremos ao Senhor misericordioso."

Não fiz justiça a essa cena, porque tive de cortá-la, e é na sua extensão massiva que se apóia George Eliot – que carece de sutileza de estilo. A cena é sincera, sólida, patética, e está impregnada de cristianismo. O Deus que Dinah invoca é uma força viva também para a autora; ele não foi incluído a fim de estimular os sentimentos do leitor; ele é o acompanhamento natural do erro e do sofrimento dos homens.

Contrastemos agora com ela esta cena de *Os irmãos Karamázov* (Mítia é acusado do assassinato de seu pai; ele é espiritualmente culpado, mas não tecnicamente).

> Procederam à última revisão do processo verbal. Mítia levantou-se de sua cadeira e foi estender-se a um canto, junto à cortina, sobre um grande baú coberto com um tapete, e logo adormeceu.
>
> Teve um sonho estranho, sem a menor relação com o lugar e a hora.
>
> Viajava pela estepe, numa região por onde passara outrora, e um camponês o conduzia num coche puxado por uma parelha de cavalos, através da neve e do granizo. [...] Não muito longe havia uma aldeia, da qual se avistavam as cabanas pretas, metade delas tinha sido incendiada, erguendo-se ainda apenas as traves carbonizadas. Enquanto eles adentravam a aldeia, uma multidão de mulheres se alinhava ao longo da estrada, todas magras e descarnadas, as faces crestadas, especialmente uma que estava à beira do caminho, uma mulher alta e ossuda, aparentando uns quarenta anos, mas talvez não tendo senão vinte, o rosto longo e desgastado. Em seus braços, tinha um bebezinho que chorava, e seus seios pareciam tão ressequidos que não lhes restava nem uma gota de leite. E o bebê chorava sem parar, estendendo os bracinhos nus, os pequenos punhos roxos de frio.
>
> "Por que estão chorando? Por quê?", perguntou Mítia, ao passarem velozmente.
>
> "É o nenê", respondeu o cocheiro, "é o nenê que está chorando."
>
> E Mítia ficou impressionado por ele ter dito, com seu jeito de camponês, "o nenê", gostou de que o camponês chamasse a criança de "nenê". Parecia-lhe haver mais compaixão assim.
>
> "Mas por que ele está chorando?", insistiu Mítia, estupidamente, "Por que seus bracinhos estão nus? Por que não os cobrem?" [...]
>
> "É que eles são pobres, suas cabanas foram queimadas. Não têm pão. Estão mendigando porque suas cabanas foram queimadas."
>
> "Não, não", prosseguiu Mítia, que parecia continuar sem compreender. "Diga-me por que essas pobres mães estão aqui. Por que as pessoas são pobres? Por que o bebê é pobre? Por que a estepe está nua? Por que elas não se abraçam e se beijam? Por que não cantam

canções alegres? Por que estão tão escurecidos de negra miséria? Por que não dão de comer ao nenê?"

Ele sabia que, embora suas perguntas não fizessem sentido, era exatamente aquilo o que desejava perguntar, e tinha de fazê-lo exatamente daquele modo. E sentia seu peito ser invadido por uma forte compaixão, como nunca antes conhecera, e queria chorar, queria fazer alguma coisa por todas aquelas pessoas, de modo que o nenê parasse de chorar, de modo que a mãe de pele estorricada e seios ressequidos parasse de chorar, e que ninguém mais, a partir daquele momento, derramasse uma lágrima, e queria fazê-lo de uma vez só, de uma vez, sem levar em conta nenhum obstáculo, com todo o ardor dos Karamázov. [...] E seu coração se abrasou, e ele se debateu para ir em direção à luz, e quis viver, viver, seguir o caminho rumo àquela luz nova, àquela luz que tanto o instiga, agora, de uma vez!

"O quê? Onde estou?", exclamou, abrindo os olhos. Ergueu-se sobre o baú, como quem despertasse de um desmaio, com um radiante sorriso. Diante dele se encontrava Nikolai Parfienovitch, que o convidou a ouvir a leitura do processo verbal e a assiná-lo. Mítia percebeu que dormira por uma hora ou mais, mas não escutava Nikolai Parfienovitch. Estava estupefato por ter encontrado sob sua cabeça um travesseiro que lá não estava quando se estirou, esgotado, sobre o baú.

"Quem pôs este travesseiro sob a minha cabeça? Quem foi tão gentil?", perguntou, com uma espécie de gratidão estática e a voz embargada, como se lhe tivessem mostrado uma grande gentileza.

Ele nunca soube quem fora essa pessoa gentil, quem sabe um dos camponeses que serviam de testemunhas, ou talvez o pequeno assistente de Nikolai Parfienovitch tivesse pensado compassivamente em pôr-lhe o travesseiro sob a cabeça, mas toda sua alma soluçava em prantos. Aproximou-se da mesa e declarou que assinaria tudo quanto quisessem.

"Tive um belo sonho, senhores", disse, com a voz estranha e o rosto iluminado por uma luz diferente, como de alegria.

Ora, a diferença entre esses dois autores é que a primeira é uma pregadora e o segundo é um profeta. George Eliot fala de Deus, mas nunca muda seu enfoque; Deus e as mesas e cadeiras situam-se no mesmo plano, e, por isso, nunca temos aquela sensação de que todo o universo carece de compaixão e amor – só a cela de Hetty. Já em Dostoiévski, os personagens e as situações sempre representam algo mais do que eles mesmos; o infinito os aguarda; embora permaneçam individuais, eles se expandem a fim de abarcá-lo; pode-se aplicar a eles o dito de santa Catarina de Siena, de que Deus está na alma e a alma está em Deus, tal como o mar está nos peixes e os peixes estão no mar.

Cada frase que ele escreve tem essa extensão implícita, e o implícito é um aspecto dominante da sua obra. Ele é um grande romancista no sentido comum do termo – quer dizer, seus personagens têm uma relação com a vida comum e vivem em seus próprios arredores, acontecem incidentes que nos estimulam, e assim por diante; mas ele também tem a grandeza de um profeta, para quem nossos critérios comuns não têm aplicabilidade.

É este o abismo entre Hetty e Mítia, embora eles sejam habitantes do mesmo mundo moral e mitológico. Hetty, tomada por si só, é bastante adequada. É uma moça pobre, levada a confessar seu crime, que chega assim a um quadro de melhor estado de ânimo. Já Mítia, tomado por si só, é inadequado. Só se torna real através do que traz implícito, e seu estado de ânimo não se insere em nenhum quadro. Tomado por si só, parece ter as linhas gerais distorcidas, em intermitência; no início, justificamos sua atitude, dizendo que ele ficou exageradamente agradecido pelo travesseiro porque estava agitado demais – algo bem russo, aliás. Não conseguimos compreendê-lo até notarmos que ele se expande, e que a parte dele enfocada por Dostoiévski não estava deitada sobre aquele baú nem naquele reino dos sonhos, mas pertencia a uma região onde podia estar acompanhada de todo o resto da humanidade. Mítia é todos nós. Assim como Aliocha, e Smerdiakov também. Ele é a visão profética do romancista, e também sua criação. Ele não se transforma, aqui, em todos nós; aqui, ele é Mítia assim como Hetty é Hetty. A extensão, a fusão, a unidade por meio do amor e da compaixão ocorre numa região que só pode estar implícita, e para a qual a ficção talvez seja uma abordagem errada. O mundo dos Karamázov, de Mishkin e Raskolnikov, o mundo de Moby Dick, no qual ingressaremos daqui a pouco, não é uma tela, não é uma alegoria. É o mundo comum da ficção, só que também volta atrás. Aquela imagem pequena e humoral de Lady Bertram há pouco discutida – Lady Bertram sentada no sofá com seu cãozinho chinês – pode ajudar-nos nesses assuntos mais profundos. Havíamos decidido que Lady Bertram é um personagem plano capaz de se estender e se arredondar, quando a ação o solicite. Mítia é um personagem redondo, mas também é capaz de extensão. Nada oculta (misticismo), nada significa (simbolismo), é somente Dmítri Karamázov, mas ser meramente uma pessoa em Dostoiévski significa reunir-se a toda a outra gente que ficou atrás. Em conseqüência disto, de repente começa a fluir a grande torrente – para mim nas palavras finais: "Tive um belo sonho, senhores". Será que eu também tive esse belo sonho? Não. Os personagens de Dostoiévski nos pedem que compartilhemos com eles algo mais profundo do que suas experiências. Eles nos transmitem uma sensação que é, num certo sentido, física – a sensação de afundarmos num aquário translúcido e vermos nossa experiência flutuando bem acima de nós, na superfície, tênue, remota, mas nossa, enfim. Não deixamos de ser pessoas, não desistimos de nada, mas "o mar está nos peixes e os peixes estão no mar".

Com isso, tocamos o limite do nosso assunto. Não estamos preocupados com a mensagem do profeta, ou melhor (não sendo possível separar matéria e maneira), ela nos preocupa o menos possível. O que importa é a inflexão de sua voz, sua canção. Hetty também podia ter tido um sonho bom na prisão, e isso seria verdadeiro da parte dela, seria algo satisfatório, mas que não nos levaria

muito longe. Dinah diria que estava contente, Hetty contaria seu sonho, que, em contraste com o de Mítia, teria uma conexão lógica com a crise, e George Eliot diria algo de convincente e compreensivo sobre sonhos em geral e seu inexplicável efeito positivo sobre um coração torturado. Ambas as cenas são exatamente as mesmas, sendo também absolutamente distintas, como ambos os livros e ambos os escritores.

Outra questão vem à tona agora. Considerado como romancista apenas, o profeta tem certas vantagens extraordinárias, de modo que às vezes vale a pena deixá-lo entrar numa sala de visitas, mesmo que isso ponha a mobília em risco. Talvez ele a destrua e a deforme, mas também pode ser que a ilumine. Como afirmei sobre o fantasista, ele manipula o feixe de luz sobre os objetos – tão persistentemente cobertos de pó pela mão do senso comum – tornando-os mais nítidos do que jamais poderiam ser no meio doméstico. Esse realismo intermitente perpassa todas as obras maiores de Dostoiévski e Herman Melville. Dostoiévski pode ser pacientemente preciso ao descrever tanto um julgamento quanto a aparência de uma escadaria. Melville pode catalogar os produtos oferecidos por uma baleia ("As coisas comuns sempre me pareceram as mais intrincadas", observou ele, certa vez). D. H. Lawrence pode descrever o campo relvoso e florido na entrada de Freemantle. Às vezes, parece que o profeta só se interessa pelas coisas banais que estão situadas em primeiro plano – senta-se ao lado delas tão quieto e concentrado, como uma criança em meio aos seus brinquedos. Que sente ele durante essas intermitências? Será alguma espécie de excitação, ou ele está só descansando? Não podemos sabê-lo. Com certeza, é a mesma coisa que sentem A. E., quando está fazendo seus laticínios, e Claudel, quando está fazendo sua diplomacia, mas o que será? Seja o que for, é isso o que caracteriza tais romances e lhes confere aquilo que sempre é provocativo numa obra de arte: aspereza de superfície. Ao passarem diante dos nossos olhos, estão cheios de fendas e ranhuras, protuberâncias e reentrâncias que despertam em nós curtos gritos de aprovação ou desaprovação. Quando terminam de passar, esquecemos a aspereza, e eles parecem tão polidos quanto a Lua.

Assim, a ficção profética parece ter características bem definidas. Ela requer humildade e ausência de senso de humor. Ela volta atrás – embora não devamos inferir do exemplo de Dostoiévski que ela sempre volte atrás na direção da compaixão e do amor. Ela é espasmodicamente realística. E nos dá a sensação de uma canção ou de um som. É diferente da fantasia porque está voltada para a unidade, enquanto a fantasia olha em volta. Sua confusão é incidental, enquanto a da fantasia é fundamental – *Tristram Shandy* tinha de ser uma balbúrdia, *Zuleika Dobson* tinha de trocar toda hora de mitologias. Pode-se imaginar também que o profeta se "desliga" mais completamente do que o fantasista, pois ao compor se encontra num estado emocional mais remoto. Não são muitos os romancistas que têm esse aspecto. Poe é excessivamente incidental. Hawthorne se atém demasiadamente ao problema da salvação individual, e por isso não se liberta. Hardy, filósofo e grande poeta, pode parecer um candidato forte neste sentido, mas seus romances são investigações; não emitem sons. O autor fica por trás, é verdade, mas os personagens não voltam atrás. Ele nos mostra como eles mexem os braços para cima e para baixo pelo

ar; eles podem fazer um paralelo com nossos sofrimentos, mas nunca estendê-los – quer dizer, Judas nunca poderia dar um passo à frente, como Mítia, e liberar uma torrente das nossas emoções ao dizer: "Tive um sonho ruim, senhores". Conrad ocupa uma posição bem similar. A voz, a voz de Marlow, está cheia demais de experiências para poder cantar, está debilitada por tantas recordações de engano e beleza, seu dono viu coisas demais para poder enxergar além de causas e efeitos. Ter uma filosofia – mesmo uma filosofia poética e emocional como a de Hardy e Conrad – conduz-nos a refletir sobre a vida e as coisas. Um profeta não reflete. Nem fica martelando. Por isso deixamos Joyce de fora. Joyce tem muitas qualidades próximas da profecia, e mostrou (especialmente em *A Portrait of the Artist*) uma imaginosa percepção do mal. Mas ele solapa o universo muito à maneira de um operário, sempre em busca desta ou daquela ferramenta; apesar de toda a sua dispersão interior, ele é demasiado estrito, nunca é vago a não ser depois de cuidadosa deliberação; é conversa, muita conversa, e nunca é canção.

Portanto, apesar de acreditar que esta conferência trata de um aspecto genuíno do romance, e não de um aspecto falso, só consigo pensar em quatro autores que o ilustrem – Dostoiévski, Melville, D. H. Lawrence e Emily Brontë. Emily Brontë será deixada por último, já mencionamos Dostoiévski, e Melville é o centro do nosso quadro, sendo que o centro de Melville é *Moby Dick*.

Moby Dick é um livro fácil, se o lermos como um caso ou como o relato de uma caçada à baleia entremeada de blocos de poesia. No entanto, assim que captamos a canção que ele entoa, torna-se difícil e imensamente importante. Reduzido às palavras, e por elas enrijecido, o tema espiritual de *Moby Dick* é o seguinte: uma batalha contra o mal, levada longe demais ou conduzida de maneira errada. A Baleia Branca é o mal, e o Capitão Ahab acaba se deformando durante a perseguição incessante, até que sua aventura cavaleiresca se converte numa vingança. Estas são as palavras – um símbolo do livro, se o quisermos – mas elas não nos levam muito além da aceitação do livro como um caso. Talvez até nos levem a um retrocesso, pois nos levam ao equívoco de tentar harmonizar os incidentes, no que perdemos sua aspereza e sua riqueza. Devemos guardar a idéia de uma disputa: toda ação é uma batalha, a única felicidade é a paz. Mas é uma disputa entre o quê? Tiramos falso se respondermos que é a disputa entre o bem e o mal, ou entre dois males em desavença. O essencial em *Moby Dick*, sua canção profética, flui em sentido oposto à ação e à moral da superfície, como se fosse uma corrente submarina. Está fora das palavras. Mesmo no final, quando o barco afunda com a ave do paraíso presa ao mastro, e o caixão vazio, ao vir à tona em meio ao torvelinho, traz Ishmael de volta ao mundo – mesmo nesse momento não conseguimos captar a letra da canção. Houve tensão, com intervalos; mas não uma solução explicável, e certamente nenhuma volta atrás na direção da compaixão e do amor; não há nada como "Tive um belo sonho, senhores".

A natureza extraordinária do livro aparece em dois dos incidentes iniciais – o sermão sobre Jonas e a amizade com Queequeg.

O sermão nada tem a ver com o cristianismo. Exorta à persistência e à lealdade sem a esperança de recompensa. O pregador, "ajoelhando-se no

interior do púlpito, cruzou sobre o peito as mãos grandes e crestadas, ergueu os olhos fechados e ofereceu uma prece tão profundamente fervorosa que ele parecia rezar ajoelhado no fundo do mar". E termina com uma nota alegre que é mais aterrorizante do que uma ameaça:

> O regozijo se destina àquele cujos braços fortes ainda o apóiam, quando a nau deste mundo vil e traiçoeiro afundou debaixo dele. O regozijo se destina àquele que, tendo a verdade, não dá quartel, e mata, queima e destrói todo pecado, embora o arranque de sob as togas de Senadores e Juízes. O regozijo – um mastaréu de regozijo se destina àquele que não reconhece lei ou senhor, a não ser o Senhor seu Deus, e só é patriota com relação ao paraíso. O regozijo se destina àquele que todas as ondulações dos escarcéus dos mares da multidão tumultuosa não podem sacudir desta firme Quilha das Idades. E eterno regozijo e delícias serão daquele que, a ponto de repousar, possa dizer com o último alento – Ó Pai! – que reconheço antes de tudo por Teu poder – mortal ou imortal, aqui estou morrendo. Esforcei-me por pertencer a Ti, mais do que a este mundo ou a mim mesmo. Isso, contudo, nada é: deixo a eternidade para Ti, pois que é o homem, para viver tanto quanto seu Deus?

Creio não ser uma coincidência que o último barco que encontramos, no fim do livro, antes da catástrofe final, chame-se justamente *Regozijo*; um navio de mau agouro, que já passara por Moby Dick e fora por ela destroçado. Mas não sei dizer que conexão o profeta tinha em mente, tampouco ele nos poderia contar.

Imediatamente depois do sermão, Ishmael faz uma aliança apaixonada com o canibal Queequeg, e por um momento parece que o livro era para ser uma saga de irmandade de sangue. Porém, as relações humanas não significam muito para Melville, e, depois de uma grotesca e violenta entrada em cena, Queequeg é praticamente esquecido. Praticamente – mas não de todo. Mais para o fim ele adoece, e faz-se para ele um caixão, que não chega a ser utilizado, já que o doente se restabelece. É esse caixão que, servindo de bóia, salva Ishmael do redemoinho final, e tampouco isto será coincidência, e sim uma conexão não formulada que brotou da mente de Melville. *Moby Dick* está cheio de significados, mas seu significado já é outro problema. Seria um erro transformar o *Regozijo* ou o caixão em símbolos, porque, mesmo se estiver correto, o simbolismo silenciará o livro. Não se pode afirmar nada sobre *Moby Dick* a não ser que ele é uma disputa. O resto é canção.

É desta concepção de mal que a obra de Melville tira grande parte de sua força. Via de regra, o mal tem sido enfocado de maneira muito fraca na ficção, que raras vezes se aventura além do adultério ou escapa da nebulosidade do mistério. O mal para a maioria dos romancistas ou é sexual e social ou é algo muito vago, em cuja descrição o estilo mais adequado seria de um tipo especial,

com implicações de poesia. Eles querem que ele exista, de modo que lhes faça a gentileza de ajudá-los com o enredo, mas o mal, que não é gentil, geralmente os atrapalha com um vilão – um Lovelace ou um Uriah Heep, mais nocivo ao próprio autor do que aos demais personagens. Se quisermos um vilão de verdade, devemos buscar outra estória de Melville, chamada *Billy Budd*.[41]

Trata-se de um conto, mas deve ser citado devido ao esclarecimento que presta sobre a outra obra do autor. O cenário é um navio de guerra britânico e a estória se passa pouco depois do motim do Nore – num navio que lembra um palco, mas é intensamente real. O herói, um marujo jovem e belo, tem aquela bondade luzidia e agressiva do tipo que não pode haver se não tiver o mal para seu consumo próprio. Ele não é agressivo em si mesmo. É a luminosidade que ele tem por dentro que se exacerba e explode. Na superfície, é um rapaz agradável, alegre e bastante insensível, cujo físico perfeito é estragado por um único e ligeiro defeito: a gagueira, que finalmente o destrói. Ele é

> atirado num mundo onde não faltam ciladas e sutilezas, contra as quais a simples coragem [...] sem o menor traço de feiúra defensiva é de pouca valia; e onde, em situações de emergência moral, nem sempre toda a inocência de que o homem é capaz pode aguçar-lhe as faculdades ou esclarecer sua vontade.

Claggart, um dos oficiais inferiores, logo enxerga nele o inimigo – ou seu próprio inimigo, porque Claggart é malvado. De novo, é a disputa entre Ahab e Moby Dick, embora os papéis estejam mais claramente atribuídos, e estamos mais longe da profecia e mais perto da moral e do senso comum. Mas não muito mais perto. Claggart não é como os outros vilões.

> A depravação inata [...] tem suas virtudes negativas que lhe servem como silenciosos auxiliares. [...] Não é demasiado dizer que ela está livre de vícios ou pecados menores. Ela tem um orgulho fenomenal que os exclui de qualquer coisa que seja mercenária ou desperte a avareza. Em suma, a depravação de que aqui se fala não tem parte alguma com aquilo que é sórdido ou sensual. É séria, mas não acerba.

Ele acusa Billy de tentar fomentar um motim. A acusação é ridícula, mas acaba sendo fatal. Quando o rapaz é intimado a declarar sua inocência, fica tão aterrorizado que não consegue falar, a horrível gagueira toma conta dele, sua força interior explode e ele dá um soco no seu caluniador, mata-o e é condenado à forca.

Billy Budd é um episódio estranho e remoto, mas é uma canção com letra, que deve ser lida por sua beleza própria, mas também como introdução a obras mais difíceis. O mal é rotulado e personificado, em vez de singrar os oceanos pelo mundo afora, e a mente de Melville pode ser observada com maior

facilidade. O que notamos nele é que suas apreensões estão isentas de preocupação pessoal, e nós ficamos maiores, não menores, depois de partilharmos delas. Ele não tem aquele pequeno e fastidioso recipiente, a consciência, que freqüentemente nos aborrece nos escritores sérios, restringindo seus efeitos – a consciência de Hawthorne ou de Mark Rutherford. Melville – depois da aspereza inicial do seu realismo – volta direto para trás, até o universal, até uma treva e uma tristeza que transcendem as nossas, a ponto de se tornarem indistinguíveis da glória. Diz ele: "Em certos estados, nenhum homem pode pesar seu mundo sem acrescentar alguma coisa, algo como o Pecado Original, a fim de corrigir o desequilíbrio da balança". Ele acrescentou isso, essa coisa indefinível, a própria balança equilibrada, e assim nos deu harmonia e salvação temporária.

Não admira que D. H. Lawrence tenha escrito dois penetrantes estudos sobre Melville, já que, até onde sei, Lawrence é o único romancista profético em atividade nos dias de hoje – todos os outros são fantasistas ou pregadores: ele é o único romancista vivo no qual predomina a canção, que tem a qualidade arrebatadora dos bardos e a quem nem faz sentido criticar. Ele desperta a crítica porque é também um pregador – este seu aspecto menor é que o torna tão difícil e suscita confusões – um pregador muito inteligente que sabe como crispar os nervos dos concorrentes. Nada é mais desconcertante do que estar sentado, por assim dizer, diante do seu profeta, e de repente receber um soco na boca do estômago. "Se eu ficar quieto depois dessa vai pegar mal", você diz, e assim se expõe a novos golpes. Além disso, o assunto do sermão desperta agitação – denúncias tórridas ou conselhos acerca do sexo –, de modo que ao final você já não se lembra se deve ou não reagir, e só tem certeza de ser fútil. Essa intimidação e a doçura melada com que o intimidador reage ocupam o primeiro plano da obra de Lawrence, situado entre elas; a grandeza dele está bem longe disso, bem atrás, e reside, não como a de Dostoiévski, no cristianismo, nem como a de Melville, na disputa, e sim em algo estético. A voz é a voz de Balder, embora as mãos sejam as de Esaú. O profeta irradia a natureza de dentro de si, de maneira que cada cor tem um brilho e cada forma uma nitidez que de outro modo não poderiam ser obtidos. Tomemos uma cena que sempre retorna à memória: a cena de *Women in Love* na qual um dos personagens, à noite, atira pedras na água para desfazer a imagem da Lua. Por que ele o faz, o que a cena simboliza, são questões importantes. Mas o escritor não poderia obter essa Lua e essa água de outro modo; ele os alcança através de sua via especial, que as torna mais maravilhosas do que quaisquer outras que possamos imaginar. É o profeta de volta lá atrás, ao ponto de onde partiu, lá atrás onde o resto de nós espera, à beira da piscina, mas com um poder de recriação e evocação que nunca chegaremos a possuir.

Não é fácil ser humilde com esse autor irritadiço e irritante porque, quanto mais humildes somos, mais ríspido ele fica. Contudo, não vejo outra maneira de lê-lo. Se começarmos ressentidos ou debochados, seu tesouro desaparece tão certamente quanto se começarmos obedientes. O que nele é mais valioso não pode ser descrito em palavras: é a cor, os gestos, a silhueta de pessoas e coisas, o instrumental comum do romancista, mas envolto num processo tão diferente que

pertence a um mundo novo.

E quanto a Emily Brontë? Por que devemos inserir *Wuthering Heights* nesta investigação? É uma estória sobre seres humanos, não traz nenhuma visão do universo.

Minha resposta é que as emoções de Heathcliff e Catherine Earnshaw funcionam de maneira diferente de outras emoções na ficção. Em vez de habitarem os personagens, rodeiam-nos como nuvens tempestuosas, gerando os trovões que enchem o romance desde o momento em que Lockwood sonha com a mão na janela até o momento em que Heathcliff, junto à mesma janela aberta, é encontrado morto. *Wuthering Heights* está cheio de som – tempestades e ventos uivantes – um som mais importante do que as palavras e os pensamentos. Grande romance que é, não se pode recordar nada dele, após a leitura, a não ser Heathcliff e a irmã mais velha, Catherine. Eles provocam a ação, ao se separarem; e a fecham, com a sua união após a morte. Não admira que "caminhem": que mais poderiam fazer criaturas como essas? Mesmo quando vivas, seu amor e seu ódio os transcendem.

Emily Brontë tinha, num certo sentido, uma mente literal e cuidadosa. Construiu seu romance num esquema temporal ainda mais elaborado que o de Miss Austen, e dispôs as famílias Linton e Earnshaw simetricamente, tendo uma noção muito clara sobre os vários passos legais através dos quais Heathcliff ia tomando posse de suas propriedades.[42] Por que, então, ela inseriu deliberadamente a balbúrdia, o caos, a tempestade? Porque, no sentido que damos ao termo, ela era uma profetisa; porque o que está implícito é mais importante para ela do que o que é dito; e porque só na confusão as figuras de Heathcliff e Catherine poderiam externar sua paixão até que ela extrapolasse a casa e se espalhasse pelo campo. *Wuthering Heights* não tem nenhuma mitologia além da que é fornecida por esses dois personagens; não existe outro grande livro que esteja mais separado dos universais do céu e da terra. Ele é local, como os espíritos que engendra, e, se Moby Dick pode ser encontrada em qualquer lagoa, eles só encontramos entre os jacintos e as pedras calcárias de seu próprio condado.

Por fim, uma última observação. No fundo da minha mente, sempre se oculta uma reserva sobre todo esse material profético, uma reserva que alguns romances fazem aumentar, enquanto outros nem sequer a despertam. A fantasia reclama de nós um pagamento extra, e agora a profecia requer humildade e até mesmo a suspensão do senso de humor, e não nos permite sorrir nem mesmo quando uma tragédia é chamada de *Billy Budd*. De fato, temos de deixar de lado a visão simples com que enfocamos a maior parte da literatura e da vida, e de que nos servimos em grande parte da nossa investigação, para recorrer agora a outro jogo de ferramentas. Isso está certo? Um outro profeta, Blake, não tinha a menor dúvida de que sim.

Que Deus de nós afaste
A visão Simples e o sono de Newton!

exclamou ele, que pintou o mesmo Newton segurando um compasso e desenhando um lamentável triângulo matemático, dando as costas às belas e incomensuráveis águas de *Moby Dick*. Poucos estarão de acordo com Blake. Pouquíssimos com o Newton de Blake. A maioria de nós será eclética a esse respeito, pendendo para este lado ou para aquele, conforme o temperamento de cada um. A mente humana é um órgão que carece de dignidade, e não vejo meios de exercitá-la com sinceridade a não ser através do ecletismo. E o único aconselhamento que dou a meus colegas ecléticos é: "Não tenham orgulho da própria inconsistência. É uma pena, é realmente uma pena que estejamos equipados desse jeito. É uma pena que o Homem não consiga ser ao mesmo tempo impressionante e veraz".

Nas cinco primeiras conferências deste ciclo, usamos mais ou menos o mesmo jogo de ferramentas. Nesta e na anterior, tivemos que deixá-lo de lado. Na próxima, teremos de retomá-lo, mas sem nenhuma certeza de que se trata do melhor equipamento existente para um crítico, ou de que exista mesmo algo como um equipamento crítico.

8

Padrão e ritmo

Terminaram os nossos interlúdios, o alegre e o grave, e retornamos ao esquema geral do curso. Começamos com a estória, e, tendo considerado os seres humanos, passamos ao enredo que brota da estória. Agora devemos considerar uma coisa que brota sobretudo do enredo, e para a qual os personagens e quaisquer outros elementos também oferecem alguma contribuição. Parece que, para este novo aspecto, não existe um termo literário – de fato, quanto mais as artes se desenvolvem, mais dependem umas das outras em busca de definição. Teremos de fazer empréstimos. Primeiro à pintura, chamando-o de padrão. Depois à música, chamando-o de ritmo. Infelizmente, ambas as palavras são vagas – quando as pessoas aplicam padrão e ritmo à literatura tendem a não dizer o que pretendem, deixando as frases incompletas: é "Ah, mas o ritmo, com certeza..." ou "Ah, sim, mas se você considera o padrão...".

Antes de discutir o que o padrão representa e quais os requisitos que o leitor deve cumprir para apreciá-lo, darei dois exemplos de livros com padrões tão bem definidos que uma imagem pictórica os resumiria: um livro em formato de ampulheta e outro com o formato de uma corrente alongada, como naquela antiga dança, dos Lanceiros.

Thaïs, de Anatole France, tem formato de ampulheta.

Há dois personagens principais, Paphnuce, o asceta, e Thaïs, a cortesã. Paphnuce vive a salvo e feliz no deserto quando o livro se inicia. Thaïs leva uma vida devassa em Alexandria, e o dever dele é salvá-la. Na cena central do livro, eles se aproximam, e ele cumpre sua tarefa; ela entra num mosteiro e recebe a salvação, porque o conheceu, mas ele, porque a conheceu, recebe a danação. Os dois personagens convergem, cruzam-se e retrocedem com precisão matemática, o que é parte do prazer que o livro nos dá. É este o padrão de *Thaïs* – tão simples que serve muito bem como ponto de partida para uma pesquisa tão difícil. O mesmo se dá com a estória de *Thaïs*, em que os eventos aparecem dispostos na sua seqüência temporal, e também com o enredo, quando vemos os dois personagens, atados às suas ações anteriores, darem passos fatais, cujas conseqüências não podem enxergar. Mas, enquanto a estória apela à nossa curiosidade e o enredo à nossa inteligência, o padrão apela ao nosso senso estético, e nos leva a ver o livro como um todo. Não o vemos como uma ampulheta – isto seria o jargão pesado do auditório de conferências, que não deve ser literalmente compreendido nesse estágio da nossa investigação. Simplesmente sentimos um prazer, sem que saibamos por quê, e, quando ele acaba, como é o caso neste momento, e nossas mentes estão disponíveis para explicá-lo, um símile geométrico tal como a ampulheta poderá nos ser útil. Não fosse essa ampulheta, a estória, o enredo e os personagens de Thaïs e Paphnuce não exerceriam toda a sua força, nem respirariam do jeito que respiram.

"Padrão", algo que parece tão rígido, liga-se a atmosfera, algo que parece tão fluido.

Agora, voltemo-nos para o livro com formato de corrente alongada: *Roman Pictures*, de Percy Lubbock.

Roman Pictures é uma comédia social. O narrador é um turista em Roma; lá, ele encontra um amigo amável e afetado, Deering, que o repreende com o maior desdém por ficar admirando as igrejas, e o estimula a explorar a sociedade. E ele o faz, com a devida obediência; uma pessoa o leva a outra; cafés, ateliês e recintos do Vaticano e do Quirinal são percorridos um por um, até que, quando ele pensa ter atingido o final de sua carreira, num *palazzo* tão aristocrático quanto arruinado, quem ele encontra? Deering, o ordinário; Deering é sobrinho de sua anfitriã, mas tinha preferido ocultar essa informação de seu amigo, graças a um acesso de esnobismo. O ciclo se completa, os parceiros originais se reúnem, cumprimentam-se um ao outro, ambos confusos, o que desperta o nosso riso.

O que é tão bom em *Roman Pictures* não é a presença do padrão de "corrente alongada" – qualquer um pode organizar uma corrente alongada – mas a adequação do padrão à veia do autor. Lubbock encadeia tudo numa série de pequenos choques, e dedica aos personagens uma elaborada forma de caridade que os faz parecer ainda piores do que pareceriam se nenhuma caridade lhes fosse dispensada. É a atmosfera cômica, levemente ácida, meticulosamente benévola. No fim, para o nosso prazer, descobrimos que a atmosfera foi exteriorizada, e que os parceiros, quando se deparam um com o outro no salão da marquesa, fizeram exatamente o que o livro pedia, e o pedia desde o início, unindo os incidentes dispersos num cordão trançado com a própria substância deles.

Thaïs e *Roman Pictures* apresentam exemplos simples de padrão; não é sempre que se pode comparar com acurácia um livro a um objeto pictórico, apesar de críticos que não sabem direito o que querem dizer falarem tanto de curvas etc. Tudo o que podemos dizer (por enquanto) é que o padrão é um aspecto estético do romance e que, embora possa alimentar-se de qualquer um de seus elementos – qualquer personagem, cena, palavra –, sempre retira seu principal alimento do enredo. Quando discutimos o enredo, observamos que ele se acrescentava da qualidade da beleza, aquela beleza que parece um tanto surpresa pela sua própria aparição; que os que assim o desejarem poderão ver na elegância da sua carpintaria a figura da Musa; e que a Lógica, no momento de terminar seu edifício, lança as fundações de outro. Sim, é aqui o ponto onde o aspecto denominado padrão toca mais de perto seu material; é aqui o nosso ponto de partida. Ele brota sobretudo do enredo e o acompanha como a luz nas nuvens, permanecendo visível depois que ele passa. Às vezes, o formato do livro é a beleza, tomando-se o livro como um todo, em sua unidade, e nosso exame seria mais fácil se fosse sempre assim. Às vezes, porém, não é. Quando não for, vou chamá-lo de ritmo. Mas, por enquanto, estamos ocupados somente com o padrão.

Examinemos mais detidamente outro livro do tipo rígido, um livro com uma unidade, que, neste sentido, é um livro fácil, apesar de ser de Henry James. Nele,

veremos o padrão triunfar, mas também poderemos ver os sacrifícios que um autor precisa fazer se desejar que o padrão, e só o padrão, triunfe.

The Ambassadors, como *Thaïs*, tem o formato de uma ampulheta. Strether e Chad, como Paphnuce e Thaïs, trocam de lugar, e é a realização dessa troca o que torna o livro tão satisfatório, no final. O enredo é elaborado e sutil, avançando por meio de ação, conversa ou meditação ao longo de cada parágrafo. Tudo é planejado, tudo encaixa direito: nenhum dos personagens menores é apenas decorativo, como os tagarelas alexandrinos no banquete de Nicias; todos concorrem para o mesmo tema principal, todos funcionam. O efeito final é calculado de antemão, conquista o leitor aos poucos, e é completamente bem-sucedido quando ocorre. Podemos nos esquecer dos detalhes da intriga, mas a simetria criada é duradoura.

Tracemos então o desenvolvimento dessa simetria.[43]

Strether, sensível americano de meia-idade, recebe de Mrs. Newsome, uma amiga com quem pretende se casar, a incumbência de ir a Paris buscar o filho dela, Chad, que tinha caído no mau caminho naquela cidade tão apropriada. Os Newsome são uma família de boa posição no comércio, que fez dinheiro fabricando um pequeno artigo de utilidade doméstica. Henry James nunca nos diz o que é esse objeto, e logo descobrimos por quê. Wells cospe-o em *Tono-Bungay*, Meredith desenrola-o em *Evan Harrington*, Trollope receita-o sem rodeios a Miss Dunstable, mas para James seria inviável explicitar de que modo seus personagens acumularam seus quinhões. O tal artigo é uma coisa ignóbil e ridícula – e isto basta. Se quiserem ser grosseiros e atrevidos, podem imaginá-lo como, digamos, uma abotoadeira ou algo assim, mas o farão por conta própria; o autor não tem nada com isso.

Mas, seja o que for, Chad Newsome precisa voltar e ajudar nesse negócio, e Strether se encarrega de ir buscá-lo. É preciso resgatá-lo de uma vida que, além de imoral, não é rendável.

Strether é um típico personagem de James – recorrente em praticamente todos os livros dele, é parte essencial de sua construção. É o observador que tenta influir na ação e que, ao fracassar, ganha algumas chances de observação a mais. Os outros personagens são os que um observador como Strether é capaz de observar – mediante as lentes oferecidas por um oculista que é, talvez, sofisticado demais. Tudo se ajusta bem à sua visão, apesar de ele não ser um quietista – de jeito nenhum, e aí reside a força desse expediente; ele nos leva com ele, e nós nos mexemos.

Quando ele desembarca na Inglaterra (e para James um desembarque é uma experiência solene e demorada, tão vital quanto Newgate para Defoe; num desembarque, poesia e vida se reúnem), quando Strether desembarca, embora seja só a velha Inglaterra, ele começa a ter dúvidas sobre sua missão, dúvidas que aumentam quando ele chega em Paris. Porque Chad Newsome, longe de ter caído no mau caminho, tinha melhorado de vida: tornara-se uma pessoa distinta, tão segura de si que podia ser gentil e cordial com um homem que tinham ordens para levá-lo embora; seus amigos são refinados, e, quanto às "mulheres envolvidas" de que falava sua mãe, nem sinal delas. Foi Paris que o engrandeceu e redimiu – que o diga Strether!

> Seu grande desassossego parecia brotar da impressão de que qualquer maneira de aceitar Paris poderia acabar com a sua autoridade. Naquela manhã, a vasta e resplandecente Babilônia pairava diante dele, como um objeto imenso e iridescente, uma jóia sólida e brilhante, cujas partes não se podia discriminar, nem demarcá-las com precisão, em suas diferenças. Cintilava, estremecia e se derretia toda, e o que em certo momento parecia ser a superfície logo depois se revelava profundo. Era um lugar que Chad adorava, indefectivelmente; sendo assim, o que aconteceria a ambos se ele, Strether, também se ligasse à cidade com o mesmo ardor?

Deste modo, com sofisticação e firmeza, James cria uma atmosfera – Paris é radiante do princípio ao fim do livro, é um ator, apesar de desencarnado, é uma escala por meio da qual se pode medir a sensibilidade humana, e, quando terminamos de ler o romance, e deixamos os incidentes se apagarem de maneira que o padrão sobressaia, é Paris que aparece brilhando no centro do formato de ampulheta – Paris – e não algo simplório, como o conflito entre o bem e o mal. Strether vê isso, nota que Chad também o vê, e o romance dá uma virada ao chegar nesse ponto: finalmente, aparece uma mulher envolvida: por trás de Paris, interpretando-a para Chad, está a adorável e solene figura de Mme. de Vionnet. Agora é possível, para Strether, prosseguir. Tudo o que há de nobre e refinado na vida se concentra em Mme. de Vionnet e é reforçado pelo seu patetismo. Ela pede a ele que não leve Chad embora. Ele o promete – sem relutância, pois seu próprio coração já o expusera bastante – e permanece em Paris não para lutar contra a cidade, e sim a seu favor.

A segunda comitiva de embaixadores acaba de chegar do Novo Mundo. Mrs. Newsome, ansiosa e intrigada por causa da demora inexplicável, enviara a irmã de Chad, seu cunhado e Mamie, a moça com quem ele supostamente deveria se casar. O romance então se torna muito divertido, dentro de seus limites bem marcados. Há um excelente confronto entre a irmã de Chad e Mme. de Vionnet, enquanto Mamie – ei-la aqui, vista pelos olhos de Strether.

> Quando menina, quando "em botão" e, depois, já desabrochada, Mamie florescera diante dele, livremente, diante das portas quase sempre abertas da casa; onde ele se lembrava dela, primeiro como a mais adiantada, depois como a mais atrasada – pois ele tinha ministrado por certo tempo, no salão de Mrs. Newsome, [...] um curso de literatura inglesa, reforçado com exames e xícaras de chá – e novamente, por fim, como a mais promissora. Mas ele não se recorda de ter tido muito contato com ela; não fazia parte da natureza das coisas em Woollett que o mais fresco botão se encontrasse de repente no mesmo cesto que a mais madura das maçãs invernais. [...] Ainda assim, agora, sentado ao lado dessa jovem encantadora, ele sentiu crescer um notável

> sentimento de confiança. Porque, com tudo o que foi dito, ela *era* encantadora, e não o era menos pelo visível hábito de liberdade e desenvoltura. Ele via que ela era encantadora, embora, caso não a achasse assim, talvez a considerasse "engraçada". Sim, ela era engraçada, a maravilhosa Mamie, sem sequer o imaginar; era afável, nupcial – sem que tivesse, até onde ele sabia, um noivo que justificasse esse modo de ser; ela era bonita e vistosa, agradável e falante, doce e suave, além de quase desconcertantemente segura de si. Estava vestida, se nos permitem levar as discriminações a esse ponto, mais como uma senhora do que como uma jovem – se é que Strether admitiria numa senhora tamanho apego à vaidade; a complicação de seus penteados também contrastava com a espontaneidade da juventude; e ela tinha um jeito muito amadurecido de se inclinar um pouco, como que para estimular e premiar seu interlocutor, enquanto unia com todo o cuidado seu par de mãos impressionantemente finas: era a combinação disso tudo o que mantinha em torno dela o encanto de seu modo de "receber", e a situava perpetuamente entre as janelas e ao alcance do ruído das taças de sorvete sobre a bandeja, evocando a enumeração de todos os nomes [...], espécimes gregários de um mesmo tipo, que ela tinha "muito prazer em conhecer".

Mamie é outro tipo de James; está em praticamente todos os romances dele – Mrs. Gereth em *The Spoils of Poynton*, por exemplo, ou Henrietta Stackpole em *Portrait of a Lady*. Ele sabe indicar instantaneamente que um personagem é ordinário, tem deficiências de sensibilidade e exagera na espécie errada de mundanismo; e dá a esses personagens tanta vitalidade que, no seu absurdo, são deliciosos.

Assim, Strether troca de lado e perde todas as esperanças de se casar com Mrs. Newsome. Paris está vencendo – e então ele vislumbra algo de novo. Chad não estará acabado quanto à sua elegância interior? A Paris de Chad não será apenas um lugar para ir buscar diversão? Ele sai para um passeio solitário no campo, e no final do dia se depara com Chad e Mme. de Vionnet. Eles estão num barco, fingem não o ver, porque, na verdade, estão tendo um caso, e ficam envergonhados. Pretendiam passar o fim de semana numa hospedaria, aproveitando enquanto durava sua paixão; porque ela não duraria muito, Chad logo ficaria cansado daquela francesa tão refinada, que para ele não passava de uma aventura; voltaria para sua mãe e para a fabricação do tal artigo doméstico, casando-se com Mamie. Eles sabem disso, e Stretcher percebe tudo, embora tentem ocultá-lo; estão mentindo, são vulgares – até mesmo Mme. de Vionnet, com todo o seu patetismo, exibe a mácula da vulgaridade.

> Era como um calafrio, para ele, algo quase espantoso, que uma criatura tão refinada pudesse ser também, graças a misteriosas forças,

> tão explorada. Porque, afinal de contas, eles eram misteriosos; ela tinha transformado Chad no que ele era – então, como poderia pensar que o tornara infinito? Ela o fizera melhorar, fizera dele o melhor, fizera-o da melhor maneira possível; mas ocorreu ao nosso amigo, com a maior clareza, que, apesar de tudo, ele não passava de Chad, apenas [...]. Por mais admirável que fosse a obra, ainda pertencia estritamente à ordem do humano, e, em suma, era maravilhoso que aquele companheiro de prazeres meramente mundanos, de licenciosidades, de aberrações – como quer que as classifiquemos – dentro da experiência normal, fosse estimado de maneira tão transcendental. [...]
>
> Naquela noite, ela lhe pareceu mais velha, visivelmente menos infensa às marcas do tempo; mas continuava a ser, como sempre, a criatura mais refinada e delicada, a aparição mais feliz que lhe fora dado encontrar em toda a sua vida; ainda assim, ele a via ali, tão vulgarmente constrangida, a bem dizer, quanto uma simples criada que chora pelo seu jovem namorado. A única diferença é que ela se julgava como uma criada não o faria; e a fragilidade da sua sabedoria, a desonra de tal juízo, pareciam rebaixá-la ainda mais.

Com isso, Strether também os perde. Ao dizer: "Esta, como vocês podem ver, é minha única lógica. Não ter tirado para mim, de todo esse caso, nada". Não que eles tenham voltado atrás. Eles seguiram em frente. A Paris que mostraram a ele – agora, ele poderia mostrá-la a eles, se tivessem olhos para ver, sendo algo melhor do que eles jamais perceberam por si sós, e a imaginação dele tem um valor espiritual maior do que a juventude dos outros dois. Completa-se o padrão da ampulheta: Strether e Chad trocaram de lugar, dando passos mais sutis que os de Thaïs e Paphnuce; a luz nas nuvens não vem da bem iluminada Alexandria e sim da jóia que "cintilava, estremecia e se derretia toda, e o que em certo momento parecia ser a superfície, logo depois revelava-se profundo".

A beleza que está impregnada em *The Ambassadors* é a recompensa devida a um bom artista pela sua obra. James sabia exatamente o que queria, seguiu a via estreita do dever estético, e foi coroado de êxito em toda a extensão das suas possibilidades. Lavrou-se o padrão, com modulações e reservas que Anatole France jamais alcançaria. Mas com que sacrifício!

É um sacrifício tão enorme que muitos leitores nem conseguem se interessar por James, embora possam acompanhar o que ele diz (sua dificuldade tem sido muito exagerada) e apreciar seus efeitos. Mas não são capazes de aceitar a premissa dele, que é de que a maior parte da vida humana tem de desaparecer antes que ele nos possa dar um romance.

Em primeiro lugar, James tem uma lista muito curta de personagens. Já mencionei dois – o observador que tenta influir na ação e o marginal, ordinário (que tem a seu cargo, por exemplo, toda a brilhante abertura de *What Maisie Knew*). Há também o interlocutor compreensivo, muito vivaz e freqüentemente

do sexo feminino – Mary Gostrey desempenha esse papel em *The Ambassadors*; existe a heroína maravilhosa e rara, de quem Mme. de Vionnet se aproxima e que aparece consumada em Milly, de *The Wings of the Dove*; às vezes há um vilão, às vezes um jovem artista de ímpeto generoso; e é praticamente só. Para um romancista tão bom, é um espetáculo pobre.

Em segundo lugar, os personagens, além de pouco variados, são construídos em linhas muito vagas. São incapazes de alegria, movimento rápido e mesmo de migalhas de heroísmo. Suas roupas nunca são tiradas, as doenças que os acometem nunca são nomeadas, assim como permanecem desconhecidas suas fontes de renda, seus criados são inaudíveis ou se parecem com eles próprios, não conhecemos nenhuma explicação social do mundo aplicável a eles, porque em seu mundo não existe gente estúpida, nem barreiras lingüísticas, nem pobreza. Até mesmo suas sensações são limitadas. Podem desembarcar na Europa, contemplar obras de arte ou olhar uns para os outros, nada mais. Nas páginas de Henry James, só as criaturas mutiladas conseguem respirar – mutiladas, mas especializadas. Lembram uma das refinadas deformações que assombravam a arte egípcia no reinado de Aquenaton – cabeças grandes e pernas curtas, em figuras que mesmo assim são encantadoras. No reinado seguinte, desapareceram.

Ora, essa restrição drástica, tanto do número de seres humanos quanto de seus atributos, contribui para o padrão. Quanto mais trabalhava, mais James se convencia de que um romance deveria ser um todo – não necessariamente geométrico, tal como *The Ambassadors*, mas ele deveria se desenvolver ao redor de um único tópico, ou situação, ou gesto, que deveria ocupar os personagens e fornecer um enredo, além de amarrar o romance por fora – recolher numa rede suas proposições dispersas, tornando-as coerentes entre si como um planeta, girando pelos céus da memória. Um padrão deveria sobressair, mas qualquer coisa que nele sobressaísse deveria ser podada como digressão caprichosa. Contudo, o que há de mais caprichoso do que o ser humano? Se enfiarmos Tom Jones, ou Emma, ou até mesmo Mr. Casaubon num romance de Henry James, o livro pegará fogo, enquanto se os enfiarmos em livros de outros autores provocarão no máximo algumas inflamações tópicas. Só servem os personagens de Henry James, e, embora não estejam mortos – ele sabe explorar muito bem certos recessos da experiência – carecem do estofo comum que preenche os personagens de outros livros, e nos preenche também. Essa castração não pretende contribuir para o Reino dos Céus, não existe filosofia nesses romances, nem religião (a não ser por um toque ou outro de superstição), nem profecia, nem qualquer proveito para o sobre-humano. É tudo em prol de um efeito estético em particular, que é alcançado, decerto, mas a um preço muito alto.

H. G. Wells ilustrou esse problema com bom humor e, talvez, profundidade. Em *Boon* – um de seus trabalhos mais vigorosos – ele pensava todo o tempo em Henry James, e escreveu uma magnífica paródia dele.

James *começa* presumindo de antemão que um romance é uma obra de arte a ser julgada pela sua unidade. Alguém lhe transmitiu essa

> idéia no princípio de tudo, e ele nunca a verificou. Ele não verifica nada. Sequer parece querer verificar coisa alguma. [...] Aceita tudo de primeira, e depois – elabora. [...] Os únicos temas humanos vívidos que restam nos romances de Henry James são uma certa avidez e uma curiosidade totalmente superficial. [...] Nele, as pessoas são desconfiadas, vão metendo o nariz em tudo, seguindo as pistas, juntando as peças. Você já conheceu algum ser humano vivo que seja assim? A coisa *da qual* o romance trata está sempre lá. É como uma igreja iluminada, mas sem os fiéis para nos distraírem, com todas as luzes e todas as linhas voltadas para o altar principal. Em cima desse altar, encontramos, dispostos com toda a reverência, intensamente presentes, um gatinho morto, uma casca de ovo, um pedaço de barbante. [...] Como no seu "Altar of the Dead", que não tem nada para os próprios mortos. [...] Se tivesse, não poderia ser só o candelabro, e então se perderia o efeito [...].

Wells presenteou James com um exemplar de *Boon*, achando, ao que parece, que o mestre ficaria satisfeito com essa demonstração de cordialidade e franqueza a seu respeito. Mas o mestre não ficou nada satisfeito, e assim teve início uma correspondência interessantíssima.[44] James se mostra cortês, evocativo, desconcertado, profundamente ultrajado e excessivamente magnânimo: admite que a paródia "não me encheu de gratificante satisfação", e conclui lamentando só poder assinar-se como "apenas atenciosamente, Henry James". Wells também fica desconcertado, mas de modo diferente; não consegue entender por que o outro escritor tinha se zangado. E, para além da comédia pessoal, o incidente tem uma grande importância literária. É este o problema do padrão rígido: ampulheta, ou corrente alongada, ou linhas convergentes da catedral, ou linhas divergentes da catarina, ou leito de Procusto – ou qualquer outra imagem que se queira, desde que implique unidade. Mas isso combina com a imensa riqueza do material fornecido pela vida? Wells e James concordariam que não; Wells diria que a preferência deveria ser dada à vida, que não deveria ser comprimida nem distendida em benefício do padrão. Minhas próprias inclinações estão do lado de Wells. Os romances de James são bens extraordinários, e o leitor que não for capaz de aceitar sua premissa deixará de conhecer algumas sensações preciosas e refinadas. Mas não desejo outros romances dele, sobretudo se forem escritos por outra pessoa, assim como não desejo que a arte do tempo de Aquenaton se prolongue pelo reinado de Tutancâmon adentro.

Portanto, esta é a desvantagem do padrão rígido. Ele pode exteriorizar a atmosfera, brotando naturalmente do enredo, mas fecha as portas para a vida e deixa que o romancista se exercite, em geral na sala de visitas. A beleza apareceu, mas em trajes muito tirânicos. Em peças de teatro – as de Racine, por exemplo – ela pode justificar-se, porque, em cima do palco, a beleza impera, recompensando-nos pela perda das pessoas que conhecemos. No romance,

porém, sua tirania, quanto mais se engrandece, mais se amesquinha, gerando queixas que às vezes assumem a forma de livros como *Boon*. Em outras palavras, o romance não é capaz de tanto desenvolvimento artístico quanto o drama: sua humanidade ou a rudeza de seu material (podem optar pelo termo que preferirem) o estorvam. Para a maioria dos leitores de ficção, a sensação obtida por meio do padrão não é suficientemente intensa a ponto de justificar os sacrifícios feitos em benefício dela, e o veredicto deles é "foi muito bem-feito, mas não valeu a pena".

Contudo, não termina aqui o nosso inquérito. Não percamos tão cedo a esperança de beleza. Será que ela não poderia ser introduzida na ficção por algum outro método além do padrão? Façamos uma aproximação, ainda que um tanto ansiosa, da idéia de "ritmo".

Às vezes o ritmo é bem fácil. A *Quinta sinfonia* de Beethoven, por exemplo, começa com o ritmo "tá-tá-tá tã", que podemos ouvir e seguir com o pé. Mas a sinfonia como um todo também tem seu ritmo – que se deve principalmente à relação entre seus movimentos – que algumas pessoas também podem ouvir, mas ninguém pode seguir com o pé. Este segundo tipo de ritmo é difícil, e só um musicista poderia nos dizer se ele é substancialmente o mesmo que o primeiro. O que um homem de letras quer dizer, porém, é que o primeiro tipo de ritmo, "tá-tá-tá tã", pode ser encontrado em alguns romances, conferindo-lhes beleza. E que o outro ritmo, o difícil – o ritmo da *Quinta sinfonia* como um todo – também pode estar presente na ficção, embora eu não possa neste caso fazer nenhuma citação em paralelo.

O ritmo no sentido fácil pode ser ilustrado com a obra de Marcel Proust.[45]

A conclusão de Proust ainda não foi publicada, e dizem seus admiradores que, quando o for, tudo se encaixará no seu devido lugar, os tempos passados serão resgatados e fixados, teremos então um todo perfeito. Não acredito nisso. A obra me parece uma confissão mais progressiva do que estética, porque o autor começa a se cansar depois da elaboração de Albertine. Algumas parcelas de novidade ainda podem estar por vir, mas será surpreendente se tivermos de rever nossas opiniões sobre a obra como um todo. É uma obra caótica, mal construída, que não tem nem terá nenhum formato exterior; mesmo assim, mantém sua coesão, porque contém ritmos.

Há vários exemplos (a fotografia da avó é um deles), mas o mais importante, do ponto de vista da coesão, é a "frase curta" da música de Vinteuil. A frase curta contribui mais do que qualquer outra coisa – mais até do que o ciúme que destrói sucessivamente Swann, o herói e Charlus – para nos dar a sensação de estarmos num mundo homogêneo. Ouvimos o nome de Vinteuil pela primeira vez em circunstâncias lamentáveis. É um músico já morto – obscuro organista de província, que não conheceu a fama – e sua filha está degradando a memória dele. A cena horrível irradiará em várias direções, mas acaba passando.

Depois, estamos num salão parisiense. Estão tocando uma sonata para violino, e uma frase curta do seu andante alcança os ouvidos de Swann e desliza para dentro da vida dele. É sempre um ser vivo, mas assume formas diferentes. Acompanha, por algum tempo, o amor dele por Odette. O caso amoroso dá

errado, a frase é esquecida, até mesmo por nós. Depois, ela torna a soar, quando ele é tomado pelo ciúme, e agora passa a acompanhar a atual desgraça e a passada felicidade dele, sem perder seu próprio caráter divino. Quem escreveu a sonata? Ao ouvir que foi Vinteuil, Swann diz: "Conheci um organista qualquer que tinha esse nome – não há de ter sido ele". Mas foi, e a filha de Vinteuil e um amigo dela transcreveram e publicaram a composição.

Isto parece ser tudo. A frase curta torna a cruzar o livro uma vez ou outra, mas é como se fosse um eco, uma recordação; gostamos de reencontrá-la, mas já não tem poder de coesão. Depois, algumas centenas de páginas depois, quando Vinteuil se converte em patrimônio nacional, considera-se a ereção de uma estátua em sua homenagem na cidade onde ele foi tão desprezado e obscuro, toca-se outra obra dele – um septeto póstumo. O herói o ouve – mergulhado num universo ignoto e terrível, enquanto uma alvorada cheia de maus agouros tinge o mar de vermelho. De repente, para ele e também para o leitor, a frase curta da sonata torna a soar – entreouvida, mudada, mas trazendo uma orientação completa, de maneira que ele se sente retornando ao país de sua infância, conhecendo que este pertence ao desconhecido.

Não somos obrigados a concordar com as descrições musicais do próprio Proust (são pictóricas demais para meu gosto), mas o que havemos de admirar é seu uso do ritmo na literatura, e seu uso de algo que é por natureza afim ao efeito que assim se produz – a saber, uma frase musical. Ouvida por várias pessoas – primeiro por Swann, depois pelo herói – a frase de Vinteuil não sofre restrições: ela não é uma insígnia, como encontramos em George Meredith – a cerejeira toda florida que ele usa para acompanhar Clara Middleton, ou o barco em águas plácidas que acompanha Cecilia Halkett. Uma insígnia pode apenas reaparecer, já um ritmo é capaz de desenvolvimento, e a frase curta tem uma vida própria, tão independente da vida de seus ouvintes quanto da de seu compositor. É quase um ator, mas não exatamente, e esse "não exatamente" significa que seu poder foi empregado para costurar a obra de Proust por dentro, com vistas à obtenção da beleza e ao arrebatamento da memória do leitor. Há momentos em que a frase curta – desde sua sombria aparição, passando pela sonata, até o septeto – significa tudo para o leitor. Há momentos em que não significa nada, fica esquecida, e isto é o que me parece ser a função do ritmo na ficção: não estar lá o tempo todo, como um padrão, mas sim despertar em nós surpresa, frescor e esperança, por meio de suas adoráveis aparições e desaparições.

Quando malfeito, o ritmo é a coisa mais tediosa, fixa-se como símbolo, e, em vez de nos guiar, nos atrapalha. É com exasperação que vemos John, o *spaniel* de Galsworthy, ou seja lá o que ele for, deitar-se aos nossos pés mais uma vez; e mesmo as cerejeiras e os barcos de Meredith, por mais graciosos que sejam, apenas abrem as janelas em direção à poesia. Duvido que o ritmo seja algo alcançável por escritores que planejam seus livros de antemão, pois depende de um impulso momentâneo, quando chega o intervalo certo. Mas o efeito pode ser muito refinado, é factível sem mutilarem-se os personagens e diminui a nossa necessidade de uma forma exterior.

Isto deve bastar quanto ao tema do ritmo fácil na ficção: que pode ser definido como repetição mais variação, e que pode ser ilustrado por exemplos.

Passemos agora à questão mais difícil. Existiria nos romances algum efeito comparável ao da *Quinta sinfonia* como um todo, no qual, quando a orquestra se detém, ouvimos algo que de fato nunca foi tocado? O movimento de abertura, o andante e o trio-scherzo-trio-finale-trio-finale que compõe o terceiro bloco, todos penetram na nossa cabeça ao mesmo tempo e se prolongam uns sobre os outros, formando uma entidade comum. Essa entidade comum, essa coisa nova, é a sinfonia como um todo, e ela foi feita, sobretudo (embora não inteiramente), através da relação entre os três grandes blocos de som que a orquestra acabou de tocar. Chamo essa relação de "rítmica". Pouco importa se o termo musical correto for outro; o que devemos indagar agora é se existe alguma analogia com isso na ficção.

Não encontro nenhuma. Mas pode haver; é na música que a ficção tem as maiores chances de encontrar seu paralelo mais próximo.

A situação do drama é diferente. O drama pode voltar-se para as artes pictóricas, pode deixar que Aristóteles o discipline, por não estar tão profundamente comprometido com as exigências dos seres humanos. Estes têm a sua grande oportunidade no romance. Eles dizem ao romancista: "Pode recriar-nos, se quiser, mas nós temos de participar", e o problema do romancista, como temos visto desde o início, é dar-lhes um bom espaço e ainda alcançar algo mais. Para onde deve ele se voltar? Decerto que não em busca de ajuda, mas de analogia. A música, embora não se sirva de seres humanos, e apesar de ser regida por intrincadas leis, de fato apresenta em sua expressão final um tipo de beleza que a ficção também pode alcançar, à sua maneira. Expansão. É esta a idéia à qual o romancista deve apegar-se. Não ao acabamento. Não ao polimento, mas à abertura. Quando a sinfonia termina, sentimos que as notas e as melodias que a integram foram liberadas, e encontraram no ritmo do todo sua liberdade individual. Não pode também o romance ser assim? Não há qualquer coisa disso em *Guerra e paz* – o livro com o qual começamos, e com o qual devemos encerrar? Um livro tão descuidado. Ainda assim, quando o lemos, não começam a soar grandes acordes atrás de nós, e, quando o terminamos, cada item – mesmo o catálogo de estratégias – não passa a assumir uma existência mais vasta do que era possível antes?

9

Conclusão

É tentador concluir com especulações sobre o futuro do romance: tornar-se-á mais ou menos realístico? Será assassinado pelo cinema? E assim por diante. Especulações, tristes ou animadas, sempre têm aquele ar de grandeza, e são a maneira mais conveniente de parecermos úteis ou impressionantes. Mas não temos nenhum direito de fazê-las. Tínhamos recusado os entraves do passado, e agora não podemos nos beneficiar do futuro. Visualizamos os romancistas dos últimos duzentos anos todos escrevendo juntos num mesmo salão, sujeitos às mesmas emoções e introduzindo os acidentes de suas épocas no crisol da inspiração, e, qualquer que seja o resultado que obtivemos, nosso método foi seguro – pelo menos para uma assembléia de pseudo-eruditos como nós. Mas precisamos visualizar os romancistas dos próximos duzentos anos também escrevendo no mesmo salão. A mudança em seus temas será enorme; mas eles não mudarão. Podemos dominar o átomo, desembarcar na Lua, ampliar ou abolir o armamento, desvendar o processo mental dos animais; mas tudo isso são bagatelas que pertencem à história, não à arte. A história se desenrola, a arte permanece. O romancista do futuro terá de passar todos os novos fatos através do mecanismo velho porém variado da mente criativa.

Entretanto, há uma questão que toca o nosso assunto e só pode ser respondida por um psicólogo. Tentemos ao menos enunciá-la. Será que o próprio processo criativo sofrerá alterações? Será que o espelho receberá uma nova camada de mercúrio? Em outras palavras, a natureza humana pode se alterar? Consideremos por um momento essa possibilidade – podemos nos permitir essa recreação.

É divertido ouvir as pessoas mais velhas a esse respeito. Às vezes, um homem diz em tom de confidência: "A natureza humana é a mesma em todas as épocas. O primitivo homem das cavernas subsiste dentro de nós. Civilização – bah! Mero verniz! Não se pode alterar os fatos". Ele fala assim enquanto se sente próspero e está bem alimentado. Quando se sente deprimido e se preocupa com os jovens, ou quando se põe sentimental porque eles hão de se dar bem na vida, tendo ele se dado mal, então adota o ponto de vista oposto e diz, misteriosamente: "A natureza humana não é a mesma. Pude ver alterações fundamentais em meus próprios dias. É preciso encarar os fatos". E não sai disso, todos os dias, sempre alternando entre encarar os fatos e recusar-se a alterá-los.

Tudo o que farei será expor uma possibilidade. Se a natureza humana de fato se alterar, será porque os indivíduos terão conseguido olhar-se uns aos outros de um modo novo. Aqui e ali há algumas pessoas que estão tentando fazer isso – são muito poucas, mas entre elas há alguns romancistas. Todas as instituições e os interesses estabelecidos vão contra essa pesquisa: a religião organizada, o Estado, a família em seu aspecto econômico, nada têm a ganhar, e a pesquisa só pode seguir em frente quando as restrições externas diminuem; nesse ponto, ela é

condicionada pela história. Talvez os pesquisadores fracassem. Talvez seja impossível para o instrumento de contemplação contemplar-se a si mesmo, e talvez, se for possível, isso signifique o fim da literatura imaginativa – o que é, se bem a compreendo, a visão de um investigador muito agudo, Mr. I. A. Richards. Seja como for – esse caminho traz movimento e combustível para o romance, porque, se o romancista se vê diferentemente, também vê diferentemente seus personagens, e daí resulta um sistema de iluminação novo.

Não sei de que filosofia ou filosofias rivais estas idéias se aproximam, mas, quando me volto para meus próprios pedaços de conhecimento, e para meu próprio coração, vejo estes dois movimentos da mente humana: a grande e tediosa disparada conhecida como história, e o tímido movimento lateral de caranguejo. Ambos foram negligenciados nestas conferências: a história porque ela apenas leva as pessoas em frente; e o movimento de caranguejo porque é lento e cauteloso demais para se tornar visível no nosso curto período de duzentos anos. Por isso, ao começarmos, estabelecemos o axioma de que a natureza humana é inalterável, e que ela produz em sucessão rápida ficções em prosa que, se contiverem cinqüenta mil palavras ou mais, são chamadas de romances. Se tivéssemos capacidade e licença para adotar uma visão mais ampla, examinando todas as atividades humanas e pré-humanas, talvez não chegássemos a esta conclusão; o movimento de caranguejo, as mudanças dos passageiros seriam então visíveis, e a expressão “o desenvolvimento do romance” deixaria de ser uma etiqueta pseudo-erudita ou uma banalidade técnica, tornando-se coisa importante, porque implicaria com ela o desenvolvimento da humanidade.

apêndice a

Trechos do Livro dos lugares-comuns de Forster

Seriedade

> Às vezes, na sua maneira desabrida de falar, dizia que a Seriedade era um patife errante; e acrescentava – da espécie mais perigosa também, porque dissimulada; e que verdadeiramente acreditava que mais pessoas honestas e bem-intencionadas eram despojadas de seus bens e de seu dinheiro por ela, num só ano, do que por batedores de carteira e ladrões de loja em sete. Costumava dizer que na disposição franca posta a descoberto por um coração jovial não havia perigo – senão para ela própria – ao passo que a essência mesma da seriedade era o desígnio, e conseqüentemente a fraude; era um truque ensinado e aprendido ganhar prestígio no mundo pela afetação de maior bom senso e conhecimento do que os que realmente a pessoa possuía; e que, com toda a sua pretensão – era algo não melhor, mas quase sempre pior, do que aquilo que um engenhoso francês há muito definira – a saber: *Uma misteriosa postura do corpo para ocultar os defeitos da mente* [...]

– *Tristram Shandy*, 1, 11. O *insight* viciado pelo instinto de autodefesa – provavelmente típico de Sterne, que comecei a ler. Como ele descobriu a arte de deixar de fora o que não quis dizer? E por que ela se perdeu outra vez até os dias atuais? Será que nada pode livrar a ficção inglesa da conscienciosidade? S. é claramente um grande escritor e sua filosofia de vida é quase boa e muito boa em citações: o homem do "Olhem só meu tamaninho" as oferece no atacado.

Mas (para terminar com *T. S.*): que desenho de personagens! Os "humores" ou "paixões dominantes" se formam a partir de dentro e tornam-se obsessões, em vez de rótulos. Associação de idéias; importância psicológica dos chistes. Desconfiança no sistema:

> É uma singular bênção dos céus que a natureza tenha formado a mente do homem com a mesma ditosa relutância e renitência[46] contra o convencimento observável nos cães velhos – os quais se recusam a "aprender novos truques".
>
> Que peteca não seria o maior dos filósofos jamais vindos ao mundo se se deixasse ele prontamente arrebatar ao ler livros, ou observar fatos ou pensar idéias capazes de fazê-lo continuamente mudar de opinião!

(Cf. *Erewhon*: "Houve alguns aqui que pareceram dedicar-se a evitar qualquer opinião com a qual não estivessem já perfeitamente familiarizados, e viam seus próprios cérebros como uma espécie de santuário, onde, uma vez estabelecida uma idéia, nenhuma outra poderia atacá-la".)

> Estou convencido [...] de que existe uma passagem de noroeste no mundo intelectual; e de que a alma do homem tem rotas mais curtas para pôr-se a trabalhar, a fim de abastecer-se de conhecimento e instrução, do que aquelas que geralmente seguimos.

Sua lubricidade é muito inteligente. O nascimento era nessa época – como ainda hoje – um campo não explorado pelo romancista. O amor, uma comichão. Irrealidade do tempo. Supremacia da indecisão na vida humana. Tudo isso o torna "moderno" – cf. Proust e Joyce assim como Butler. Mas ele não buscou uma "visão" da vida humana (o sentimento nele são meros cotões de lã grudados na eloqüência).

Desajeitado, mas tenaz. Seu charme, quando não se rebaixa, deve ter causado calafrios.

A cabeça sempre meio zonza.

Quanto mais penso nesse romance, mais o estimo: tentativas de ler Swift, Miss Burney, Smollett, elevam-no aos píncaros.

Mais citações dele:

> Estaremos fadados, por todos os dias da eternidade, tanto os feriados quanto os de trabalho, a exibir as relíquias do saber, como exibem os monges as relíquias de seus santos – sem realizarmos um só – um único milagre com elas?

> A Castidade, por natureza, a mais dócil de todas as afeições – solte-se-lhe um pouco as rédeas, e ei-la convertida num leão rampante e rugidor.

"O que é estranho não dura. *Tristram Shandy* não durou", afirmou o malogrado Dr. Johnson em 1776.

Moll Flanders é um grande romance de aventuras, já *Peregrine Pickle* é bobo, porque não veio do impulso mais fundo de Defoe [*sic*] de contar uma estória. Moll, fisicamente uma personagem, membros roliços, que vai para a cama e bate carteiras. Tão real que o arrependimento não parece forçado, e Defoe consegue ser blasfemo e piedoso com a mesma sinceridade. Nunca imaginei que isso fosse possível, a não ser em quem escreve sua autobiografia, ou fotografa a de outra pessoa. Um livro desconcertante – ginecomórfico, sem um só traço feito por homem. Tão atraente que é, a heroína sempre segue as regras do seu próprio

jogo, e nunca tenta despertar a nossa compreensão. Quando ela e seu "marido de Lancashire" descobrem-se ambos uns pés-rapados, ao invés de se recriminarem um ao outro como [*lacuna – Forster deve ter se esquecido dos nomes de Mr. e Mrs. Lammle; ver a passagem correspondente às pp. 82-3 e o trecho aí citado, que também aparece aqui*]. Isso é mais verdadeiro em face da vida e mais gostoso de ler do que Dickens. O casal está enfrentando os fatos, e não a teoria moral do autor; como dois trambiqueiros muito sensatos e de bom coração, não montam nenhum escândalo. Mesmo assim, Defoe de fato acha o tempo todo que é errado roubar ou ir para a cama com alguém que mal se conhece. (? acha que é errado ser pego)

A decência de Moll será mais engraçada do que ele pretendeu? Que precisas são as suas reflexões depois de roubar um cordão de ouro de uma menina que voltava da aula de dança! Sem hipocrisia. Rimos, mas sem amargura ou superioridade. "Pus um ar melancólico e disse: 'Não, meu filho; o rapaz foi buscar uma caneca de cerveja para mim'" parece pura comédia, mas parte do seu efeito é acidental (ela está prestes a roubar um barril). Diversão *cockney* inteligente – cf. Reg. Palmer – com sua filosofia de "sich is life"[47] e a prisão de Newgate representando o Inferno.

Uma passagem atípica:

> Podem dizer que o nosso sexo é incapaz de guardar algum segredo, mas a minha vida é testemunho evidente do contrário; sendo do sexo feminino ou do masculino, uma pessoa com um segredo tão importante deve sempre ter um confidente, um amigo íntimo que compartilhe da alegria ou da dor; seja o que for, ou há de se tornar um peso redobrado para o espírito, ou até insuportável; sobre a verdade disso, apelo a todo o testemunho humano.
>
> E é por isso que muitas vezes homens e mulheres, inclusive pessoas importantes, da melhor qualidade, mostraram-se frágeis neste ponto, e não foram capazes de carregar o fardo de uma alegria secreta, ou de uma tristeza secreta, tendo se sentido obrigados a revelá-las, nem que fosse só para libertar seus sentimentos ou aliviar o espírito oprimido por essa carga e todo o seu peso. E nisto não há nada de loucura ou estupidez, mas é a conseqüência natural da situação; e tais pessoas, se tivessem lutado mais tempo contra essa opressão, teriam certamente falado durante o sono [...].

Moll continua falando, mas certamente com a voz de Defoe. Por sistema, ele diz: "É claro que acredito no Infinito", como diria um motorista de ônibus, quando pressionado – e não há nada mais a ser dito: bate a porta com mais força do que o faria qualquer negação.

Enganar um homem e depois, no momento certo, contar-lhe muito satisfeita como o fizera é certeza de cair nas boas graças dele. Um psicólogo pretensioso

teria de trabalhar muito até descobrir isso, mas D. o descobre sem rodeios. O que terá acontecido com ele em Newgate? Terá sido este o embrião da sua criatividade?

Forma do livro se desprende do personagem: Moll passa dos maridos para o roubo, com o tempo, depois é punida e se arrepende. Há também uma tentativa de fazer de seu marido-irmão o centro do enredo, mas no final isso não fica enfatizado; quando ela e seu marido de Lancashire o encontram, ele já não tem capacidade de visão e intelecto para resolver o problema, e o episódio termina em meio à polidez comercial do filho ilegítimo dela. O marido comerciante, o legal, não apresenta mais nenhuma contribuição depois do seu desaparecimento. Evidentemente, Defoe escreveu pensando adiante, deixando pontas soltas aqui e ali, como uma criança, para o caso de precisar delas depois, mas ele de fato levava a cabo seus impulsos.

Estilo:

> [...] um cavalheiro a cavalo, e montando outro cavalo um pajem trajando um chapéu com pluma.
>
> Não conseguia tirar grande coisa do meu negócio, só num pequeno teatro de uma cidade interiorana pude surrupiar o relógio de ouro de uma senhora, que estava não apenas insuportavelmente alegre, mas também, como percebi, meio bêbada, o que muito facilitou meu trabalho.
>
> Digo que não há por onde se questionar a verdade disso; eu conhecia as roupas dele, seu cavalo, sua cara.
>
> [...] o vestido era de fato excelentemente surpreendente, perfeitamente novo, muito agradável, e admirável rico.
>
> (*Roxana*; "admirável" é intencional?)[48]

Personagem Vivo num romance só pode ser descoberto por testes negativos. Se um personagem sempre nos surpreende em busca de aprovação é a prova de que ele morrerá no meio das frases. Se um personagem vive, muito mais tende a se seguir a ele: somos desviados do marasmo para outra parte. Todos os personagens vivos, até os confins do livro? Possível? Desejável? Acontece em *Guerra e paz*, mas este nem tem confins. Em muitos livros, acabariam rompendo-os. De maneira que a esterilidade de um romancista pode lhe servir tanto para bem quanto para mal.

Axioma: romance tem de ter ou um personagem vivo ou um padrão perfeito:

do contrário, fracassa. (Mas e quanto a *Moby Dick*?)

Contando a Estória: elemento atávico; público desgrenhado e bocejando ao redor da fogueira da tribo, mantido acordado só pelo *suspense*.[49] Se a estória é sobre seres vivos, tudo bem, mas o público parece igualmente estimulado por manequins, e até dá preferência a estes, porque lembram as outras estórias que estão empilhadas na sua cabeça. ("Oh, não, assim não dá, isso é o que nós mesmos deveríamos dizer", reclamaram acerca de *The Prisoners of War* em Woolaston.)

n.b.: contador de estória não precisa de pontas soltas. Enquanto pode manter os desgrenhados sob seu estímulo, não precisa de enredo. Filmes. Leitura em voz alta – dizem que Scott parecia melhor, nesse tempo.

Padrão ou Ritmo me parece ser o terceiro grande elemento de um romance, mas essas palavras são mais fáceis de usar do que de definir. Têm algo a ver com a Estória (que por sua vez deve ter algo a ver com os Personagens vivos). O Padrão pode ser o Enredo – em *Os irmãos Karamázov* eles correm paralelos sempre que ambos estão presentes: quando isso acontece, o livro fica mais forte. Ou podem correr em direções diferentes, como em *Bleak House*, cujo enredo é um complicado labirinto interessante para detetives, e cujo padrão é pouco mais do que a deriva do *fog* londrino. (Mem.: ler *The Golden Bowl*; pode-se chegar perto do significado do padrão vendo o que James sacrificou para alcançá-lo... picando beterraba e cebolinha para a sua salada: porque sei que ele se contentaria com os vegetais, quando menos porque seus órgãos reprodutivos não são proeminentes...)

Roman Pictures, de P. Lubbock, tem um competente padrão feito à máquina. Ele acha (*The Craft of Fiction* – um livro sensível, mas pobre de espírito) que deve ser possível expor o objetivo de um romance numa frase, "dez palavras que revelem sua unidade", por isso se espanta com *Guerra e paz*, embora "devidamente" lhe reconheça a vitalidade. De modo que Padrão ou Ritmo para ele não devem ser difíceis de definir: ele os relaciona ao enredo, e acha que pode ser enunciado de maneira sucinta. Preciso lê-lo até o fim?

Passado Imediato. É como um cômodo entulhado, e a geração subseqüente gasta seu tempo tentando tolerá-lo. Tudo o que eles podem fazer é sair, deixando para trás a porta aberta. O cômodo pode ser espaçoso, espirituoso, harmonioso, amigável, mas fede, e para isso não existe escapatória. Daí as cartas enviadas ao *Times*, de um lado, e as janelas quebradas, de outro. "É uma pena que os jovens já não são tolerantes!" Isso mesmo. Mas é uma pena que exista algo como a morte, porque está aí a verdadeira dificuldade. Os apartamentos ocupados pela geração subseqüente vão feder da mesma maneira, quando chegar sua vez. (Escritores que eu acho que fedem: H. James, Meredith, Stevenson: e se não ocorre com Hardy não é porque seus romances sejam melhores do que os dos três outros – não são tão bons – mas é por causa da inserção, neles, de alta poesia).

A escalada dos chocados, a começar por Adão. M. Arnold chocou as pessoas com *Empedocles on Etna* e ficou chocado, na velhice, com Mr. H. A. Jones, que hoje está ele próprio chocado com tudo e a quem tenho dificuldade de conceber como coisa fresca e jovem – mais fácil de entrar na juventude de M. A.[50] Assim, a literatura do passado imediato não pode nos livrar da tirania do tempo. Suas limitações evocam as nossas próprias, datam-nos, e retrucamos acusando-a de ser datada. É impossível ler Meredith com a mesma simplicidade e a mesma tranqüilidade com que lemos Fielding, com um olho fito no que interessava ao autor e o outro no que ele alcançou. (Li *Tom Jones* e *Evan Harrington* quando tive catapora, aos dezenove anos, e senti isso com forte impacto).

H. C. D.[51] Todos os romances, *porque são escritos em prosa*,[52] estabelecem alguma pretensão de representar a vida comum. É o seu H. C. D. – mínimo e desinteressante: mas acima dele eles começam a se diferenciar. Não será um mau projeto pensar que um romance vai ser uma carta. Pensar em romancistas todos escrevendo cartas numa espécie de Salão de Leitura do Museu Britânico e ao mesmo tempo retirando das prateleiras livros sobre diferentes assuntos.

A vida diária comum está cheia do senso de tempo. "Ela tocou a campainha e o criado a atendeu." "O general deu ordens para cessar fogo." "Sua Alteza Real puxou o cordão que amarrava a bandeira britânica, e o monumento de Mr. Tweedie foi então exposto à vista de todos." Não ficamos sabendo por que o Príncipe estava lá, nem como era o monumento; a resposta a essas questões requer um outro aparato; mas ficamos sabendo que as coisas acontecem uma depois da outra, e essa obsessão com a seqüência do tempo preenche a nossa vida diária e é a triste unidade comum do romance. (Se a seqüência do tempo é levada a sério, produz um efeito desconsolador – *Old Wives' Tale*[53] – mas não trágico: o efeito de *Guerra e Paz* depende de outra coisa. Se ela é conduzida com leveza ou instintivamente, leva ao afrouxamento da emoção e à superficialidade do juízo. Por isso, muitos romancistas têm tido a tendência de brincar com o tempo. Proust, Emily Brontë, Sterne, Conrad – todos descobriram que ele não era exatamente um amigo deles, nem mesmo seria amigável às vezes, e portanto deveria ser mantido em seu lugar se quisessem realizar o que desejavam.)

Robinson Crusoe é um livro inglês, e só os ingleses poderiam aceitá-lo como literatura para adultos: consolados pela sensação de que um sujeito ainda mais insípido do que eles pode levar uma vida de aventuras. Nenhuma alegria, nem engenho, nem invenção. (Comparar Sexta-Feira com Amy, de *Roxana*; ou as duas tempestades.) Manual para escoteiros. Diferentemente de Moll ou Roxana ou o próprio Selkirk, Crusoé nunca se desenvolve nem se altera.

Tão entediado quanto fiquei trinta anos atrás. Seu único mérito literário é o *crescendo* muito bem regido dos selvagens. Historicamente importante, sem dúvida, e aparentado com outras tentativas forçadas, como *Treasure Island*. Quase tão ruim quanto *Captain Singleton*, e acho que nem vou ler a Parte 2.

Usei, então, de outro subterfúgio, e perguntei-lhe quem tinha criado

> a terra na qual andávamos, as montanhas e as florestas. Disse-me que foi um certo velho Benamuckee, que vivia para além de todas as coisas: ele não sabia me dizer nada sobre essa pessoa tão importante, a não ser que era muito velho, bem mais velho, disse-me ele, do que o mar ou a terra, a lua ou as estrelas. Perguntei-lhe, então, por quê, se esse ancião tinha criado todas as coisas, elas não o adoravam. Ele olhou para mim com gravidade, e, com um ar de absoluta inocência, respondeu: Sim, todas as coisas dizem Oh! para ele. Perguntei-lhe se as pessoas que morriam no seu país iam para algum lugar. Ele respondeu: Sim; todas iam para Benamuckee; então lhe perguntei se aqueles que eles comiam também tinham o mesmo destino! Disse-me ele: Sim.

Depois, Sexta-Feira ouviu "com grande atenção e aceitou com prazer a idéia de que Jesus Cristo havia sido enviado à terra para nos redimir". Mas sem surpresa. Defoe nunca sai realmente de Newgate e Bartholomew Close, embora eu deva reconhecer-lhe um triunfo casual no domínio do semi-autêntico. Porque a passagem acima é boa, apesar de tola – bem tola quando a lemos ao lado de

> Sua arte é tão potente,
> Que doma até meu pobre deus, Setebos.

Defoe nunca faz aquele tipo de aproximação à ciência que é um dos grandes feitos da poesia. A ilha de Crusoé se distingue da de Próspero por não ter selvagens de verdade, e sequer um bruxulear de religião primitiva, diferença que está ligada a um abismo de imaginação.

Eu pretendia escrever outra nota a respeito de *Roxana* também. É tão bom quanto *Moll*, mas falta-lhe o roubo, e conseqüentemente sofre na sua forma, assim como na sua moral, que se torna puramente sexual e, portanto, datada. (Aliás, por que D. só se interessa pela vida sexual de mulheres? Sua abordagem dos homens – em *Colonel Jack* – é rotineira. Ele só esquenta quando tem mulher no meio.) O rapto de Amy e a tempestade a caminho da Holanda: os melhores que já li.

Diz Virginia: três pontos cardeais de perspectiva, Deus, o homem, a Natureza, e Crusoé deixa a desejar em cada um deles, forçando-nos a contemplar "um grande vaso de cerâmica" – i.e., Defoe tem um senso de realidade que ela também chama de "senso comum". Chegando então à triste conclusão bloomsburiana de que a perspectiva do vaso como o universo podia ser satisfatória se o escritor acreditasse num vaso com suficiente intensidade. Já eu diria que um escritor assim seria um tédio.

Gulliver é Robinson Crusoé no Reino das Fadas. As pessoas são menores do que ele, ou maiores, ou são cavalos, e vai às últimas conseqüências. Tem um temperamento ruim, em comparação com o de R., que é nenhum, e a indignação moral o empurra para a fantasia em Laputa, a mais bem-sucedida de

suas viagens. Inferior a *Erewhon* e até mesmo a *Memoirs of a Midget*, porque não consegue nunca convencer o leitor de que está lidando com material real. A Indignação não é uma força criativa: "Vamos, você está zangado, mas para quê?" – dizemos.

O livro é ilustrado com mapas. Foram feitos pelo próprio Swift? Não parecem muito inspiradores.

[*Sobre* Laputa:] "Ele disse que eles [os *Struldbruggs*] geralmente agiam como Mortais até por volta dos Trinta Anos de idade, quando começavam gradualmente a se tornar melancólicos e desanimados" etc. – mas vou copiar o trecho sob a entrada Velhice da minha antologia: observando aí que se trata do melhor de Swift.

Também é possível que houvesse uma espécie de poesia seca nesses escritores do século xviii que está mais perto das coisas reais do que o estofamento de Scott. Quando mergulhados no líquido certo, Crusoé, Gulliver e Tristram podem expandir-se – não apodrecem. Mas os românticos achavam que o certo era ser poético. Eles não agüentariam a gente.

Datas de romances do século xviii:

1722 *Moll Flanders*
1726 *Gulliver*

e uma lacuna de cerca de vinte anos antes de Richardson, Fielding e Smollett, todos iniciam juntos, enquanto Sterne e Goldsmith começam nos anos 1760.

Casos-Limite: seriam-no romances como *Pilgrim's Progress*, *Marius the Epicurean*, *The Bible in Spain*, *The Adventures of a Younger Son*, *A Journal of the Plague Year*, *Zuleika Dobson*, *Rasselas*, *Green Mansions*? E, se respondermos à questão, passaremos a gostar mais ou menos deles?

Não tenho nenhuma resposta, tampouco para aquela outra questão, sobre assunto *versus* tratamento, e meu temperamento me inclina a deixar de lado todo esse tipo de coisa como produto do sistema de exames, como da necessidade de falar sério que as pessoas parecem ter depois de uma certa idade. O desejo de parecer alguém de peso freqüentemente se disfarça de curiosidade desinteressada.

Clarissa Harlowe. Li já um terço dele. Geralmente superestimam os livros longos, depois de lidos, porque o leitor pretende convencer os outros e a si próprio de que não perdeu seu tempo. Cf. o argumento de São Paulo em favor da imortalidade. Estou, com certeza, entediado, mas o livro não é tedioso por efeito de repetição – as intermináveis variações e modulações não são, em si, suficientemente interessantes – é isso. Nunca escarneço. Aceitas as suas premissas sobre a cópula e as relações, Clarissa deduz com delicadeza e verdade. Conforme suas convenções, ela é convincente. É trágica e charmosa. Richardson tinha uma mente trágica. [*A passagem citada à p. 43*] não se extrai coisa assim da

superfície. Cf. Cat. de Ar. [i.e., Catarina de Aragão, em *King Henry viii*].

O livro levanta a questão do assunto. Dentro de seus limites, é grande – mas que limites!

Provincianismo. Devemos recordar as montanhas que se elevam fora do nosso território, mas não além do nosso horizonte – Tolstói, Dostoiévski, Proust. Oferecem uma escala para a nossa crítica e nos impedem de continuarmos levando tão a sério *The Heart of Midlothian* ou nos preocupando tanto com *Cranford*. Os grandes romancistas ingleses – Defoe, Richardson, Sterne, Dickens, Jane Austen, E. Brontë – nem são tão grandes assim nem têm, talvez, o tipo de grandeza particular que mantém o pasmo da arraia-miúda. Tudo bem para a literatura, mas não para a crítica. A poesia inglesa destaca-se tanto pela qualidade quanto pela quantidade. Mas a ficção inglesa, mesmo sendo tão prolífica, não contém o que de melhor já se escreveu, nem em termos de vitalidade nem quanto à intensidade.

Fazer confidências ao leitor sobre seus *personagens*: sempre leva ao declínio intelectual e emocional. Você tenta esconder suas deficiências como criador tornando-se amigável. É como oferecer uma bebida a alguém, a fim de evitar que ele, depois, critique suas opiniões. Conversa fiada provinciana. Fielding e Thackeray. Scott é terrível quando tenta isso. Sempre leva à jocosidade, ao convite para ver como as figuras são manejadas por trás. "Não é legal a senhora A.?" "Vejamos por que B. agiu assim." "C. sempre foi um mistério." Ganha-se intimidade, mas às custas da ilusão e da nobreza. Nada rebaixou tanto o romance (mas e quanto a *Tristram Shandy*?).

Confidências sobre o *universo* são menos graves. Fará algum mal aos personagens se o romancista de repente se posta diante deles e tece comentários sobre as condições sob as quais se leva a vida, na opinião dele? Tolstói, Hardy, Conrad.

[*Sobre "personagens", acima:*] Mas e quanto ao conhecimento intermitente? O romancista médio é onisciente enquanto isso se ajusta a seu livro, depois, sem nenhum constrangimento, fecha a cortina e balança a cabeça. Condenado pelos puristas. Não vejo objeção se ele conseguir mexer com o leitor. Bem menos fatal do que a conversa fiada. De fato, essa capacidade de ampliar e restringir a percepção é uma das grandes vantagens da forma-romance, que tem nisso um paralelo com a nossa percepção da vida: às vezes somos mais ignorantes, às vezes menos, e essa intermitência, a longo prazo, empresta colorido e variedade às experiências por que passamos. Não há motivo, aqui, para escândalo.

Mesmo assim, o assunto é importante e deve ser tratado, com o exame das divisões acadêmicas – cf. "The Fiction Factory" no meu caderno de rascunho, p. 84 [i.e. *Apêndice B*] – e se levanta uma questão mais geral: por que enganar os leitores é certo de tais e tais maneiras e errado de outras?

The Ambassadors (analisado em *The Craft of Fiction* [pp. 156-71]). Padrão lavrado com refinamento. Strether e Chad trocam de lugar, como Paphnuce e

Thaïs em A. France, mas com qualificações. S., que foi resgatar C. para *um lugar-comum e comércio* [*sic*][54] tirando-o do mau caminho em Paris, descobre que C. não estava no mau caminho, tinha sido redimido e engrandecido pela Mme. de Vionnet: ele desiste de sua missão e espera casar-se com Mrs. Newsome, luta a favor de e não contra *Paris*.[55] Depois, no campo, encontra C. e Mme. de V. divertindo-se juntos – diz-lhes que deveriam se envergonhar daquilo, conta-lhes mentiras, mostra a ele que eles são *vulgares*[56] e que a força da sua imaginação tem mais valor espiritual do que a juventude deles. C. vai se cansar dela, vai voltar para a América. S. terá perdido – e ganhado – tudo.

Padrão lavrado – a custo de quê? Quase tudo o que é da vida humana tem de desaparecer – toda a alegria, todo movimento rápido, a carnalidade etc., e migalhas de heroísmo. Só as criaturas mutiladas podem respirar nas páginas dele – mutiladas, mas especializadas: cf. as refinadas deformações que aparecem na arte egípcia sob Aquenaton – só as cabeças, e nunca pernas, mas encantadoras mesmo assim. Valerá alguma coisa essa mutilação do humano a não ser do ponto de vista do super-humano? A abreviação e a especialização do nosso tecido em H. J. não serve a uma filosofia nem a uma religião, só a um padrão que não admite coquetéis e bufês. Quando seus personagens dizem uns aos outros: "Mas você está admirável", "Mas você está impressionante", eles acertam no primeiro caso e erram no segundo. H. J. é muito inteligente, abnegação e timidez são nele quase a mesma coisa. Sua arte é tão segura e dominante que nos pacifica enquanto lemos. Mas não nos satisfaz. Ainda dizemos: "Assim não dá!".E ele ainda retruca: "Talvez não, mas no meu pobre livro dá".

Estilo. Por mais que se sacudam suas frases, não cai uma banalidade sequer. Mas ele pega uma boa frase e vai contornando-a com outras não tão boas, como se fosse mato, ligadas à primeira por meio de mal-entendidos verbais.

Personagens. O principal normalmente é um observador que tenta influir na ação e que, ao fracassar, ganha algumas chances de observação a mais (Strether, Fleda em *The Spoils of Poynton*). Freqüentemente tem uma mãe num [*sic*] pano de fundo, com uma doença *não nomeada*.[57] Depois, os cômicos vulgares como acima (Henrietta Stackpole é um exemplo incial). E outros personagens tais como um tal observador pode observar por meio de lentes encomendadas a um oculista de primeira classe. Se enfiássemos Tom Jones ou Emma em H. J., eles passariam a ser, em vez de inconvenientes, invisíveis.

Personagens Redondos x Personagens Planos – tipos, humores. Uma das minhas conferências sobre Pessoas trabalhará essa distinção. Tolstói, o arredondador. E *Jane Austen* – caracterizada, com infelicidade, como uma miniaturista em marfim. Que entalha caroços de cereja, só se for. Mas até Miss Bates tem uma consciência, e até Elizabeth Elliot tem um coração. Descoberta de que Lady Bertram tem um contorno moral me chocou a princípio. Não tinha percebido a solidez de uma arte que trata com reserva um assunto desses, sempre mostrando-a sentada num sofá com seu cãozinho chinês.

Os personagens de *Dickens* são tipos, mas sua vitalidade faz com que vibrem um pouco, de modo que eles tomam a vida dele emprestada e assim parecem

viver as suas próprias. Mr. Micawber, Pickwick, Mrs. Jellaby vivem, mas não no sentido de que podemos virá-los de costas e enxergar novos aspectos deles. Contrastar Pickwick com Falstaff. *Wells* – como Dickens – não dá a mínima, na verdade: Kipps e a tia em *Tono-Bungay* sendo as principais exceções. De novo, a vitalidade do autor.

Paralelos entre *Dickens* e *Wells*: nascimento por baixo, perfil de *cockney*, comédia, problemas sociais – pitada de indignação. Metem as pessoas nos seus livros e depois negam que o fizeram. A maior capacidade de observação de W. – ele fotografa as pessoas que encontra e depois agita a foto. D. tem mais confiança nos tipos.

Personagem plano sempre pode ser reconhecido pelo leitor assim que reaparece. Daí a vantagem que oferece para a narração da estória. E os autores que de fato trabalham o arredondamento, como Proust com M. de Charlus, freqüentemente têm personagens menores planos – Comtesse Molé. Útil para os retratos sociais. Com a condenação incidental de *Norman Douglas*:

> Acabei de falar do toque do romancista na biografia. No que consiste esse toque? [*Em seguida, como à p. 94*].

– *A Plea for Better Manners* (ataque a D. H. Lawrence).

n.b. A tendência moderna à *pseudo-redondez*. Algo contraditório e incrível é dito ao final de um livro sobre um personagem plano, a fim de convencer o leitor de sua profundidade e refutar a superficialidade previamente percebida.

Mal. Fracamente enfocado na ficção inglesa, que raras vezes se aventura abaixo da má conduta ou escapa da nebulosidade do mistério. *Ou* é sexual e social, *ou* se pensa que, para descrevê-lo, seria necessário certo estilo especial, com implicações de poesia. Não acredito que o mal exista: mas a maioria dos escritores acha que ele *precisa* existir e formar o pano de fundo de seus enredos: e um ou dois pensam que ele existe mesmo. Dostoiévski. *Melville*:

> Este grande poder das trevas sobre ele [Hawthorne][58] retira sua força dos apelos que ele faz àquele sentido calvinista de Depravação Inata e Pecado Original, de cujas visitações, de um modo ou de outro, nenhuma consciência profundamente pensante está sempre e inteiramente livre. Porque, em certos estados, nenhum homem pode pesar seu mundo sem acrescentar alguma coisa, algo como o Pecado Original, a fim de corrigir o desequilíbrio da balança.

O que significa fazer um jogo limpo, em contraste com os confusos ou morais, que eram tudo o que Hawthorne (afinal de contas) conhecia.

Billy Budd tem bondade – fraca, se comparada à de Aliocha e um tanto moldada pela homossexualidade reprimida de H. M.: mesmo assim tem aquela

bondade luzidia e agressiva do tipo que não pode haver se não tiver o mal para seu consumo: bondade.

[a primeira passagem citada à p. 153].

Falando de Claggart, que Billy mata:

> A civilização, especialmente a do tipo mais austero, é propícia a ela [i.e., à Depravação Natural].[59] Ela [...] tem [*em seguida como à p. 154*].

Não sei o que H. M. quer dizer, mas ele sabe, bem como o tipo de grande concepção de personagens que são [*sic*] conseqüentemente possíveis para ele.

Moby Dick é também uma luta, e é claro que maior do que a de Billy Budd, mas Ahab e a baleia – eles estão no lugar de quê? "Oh, mas que combate inextinguível é este, entre o Tempo e os filhos dos Homens" (*Pierre*) e talvez seja só isto.

Outros que reivindicam intimidade com Satã: a escola de Pan, que se reduz a Hichens e E. F. Benson – o *Marble Faun* de Hawthorne sendo um espécime primitivo deste – e Forrest. Conrad? – dificilmente a reivindicaria. H. J. em *The Turn of the Screw* simplesmente se recusa a considerar a homossexualidade, e sabê-lo o atira necessariamente no desconcerto. Só um escritor que tem o sentido do mal pode tornar a bondade legível. Volto a Melville e a Dostoiévski. Vilões que não tenho ânimo agora para apontar em separado, embora pudesse formar a base para uma longa conversa literária. Richardson, Dickens; influência da Alemanha; e assim por diante.

As apreensões de Melville isentas daquela preocupação pessoal que constrange Hawthorne ou "Mark Rutherford". Ficamos maiores, não menores, depois de partilharmos delas.

Tédio, meios de evitá-lo por parte de escritores modernos, levam-nos à debilidade. Bunny Garnett, embora tenha concepção central, trabalha pensando na superfície. Ponto de honra: não ser entediante. O tédio é menos dominante na era da fé. Dickens é moderno na medida em que só é tedioso quando é ruim. Mas C. Brontë e G. Eliot definitivamente avançam à medida que nos massacram.

Psicologia do tédio? Pergunte-se a Heard.

Tediosos e romantismo – não no século xviii.

Grandes esperanças. Aliança de atmosfera e enredo (os condenados) tornam [*sic*] esse romance mais sólido e satisfatório do que qualquer outro de D. que eu conheça. Escrita às vezes muito refinada – fim da Parte 1:

> Afastei-me a passos rápidos, achando que partir estava sendo mais fácil

> do que imaginara, e refletindo que nunca daria certo jogar um sapato velho de trás da diligência, aos olhos de toda a High Street. Comecei a assobiar, como se pouco me importasse ir embora. A cidade, porém, estava muito tranqüila e silenciosa, e a névoa se dissipava solenemente, como se quisesse me deixar ver todo o mundo, e eu tinha sido ali tão inocente e tão pequeno, e mais além tudo era tão desconhecido e tão grande, que de repente, com uma forte ânsia e um soluço, caí em prantos. Foi perto do poste indicador que se ergue no extremo da cidade, então apoiei minha mão nele e disse: "Adeus, meu caro, meu caríssimo amigo!" [...]
>
> Paramos outra vez, e mais uma, e agora já era tarde demais e longe demais para regressar, então prossegui. E a névoa tinha já se dissipado solenemente, e o mundo se estendia diante de mim.

este é o fim do primeiro estágio
das esperanças de pip

Pip é razoável, e Joe Gargery não está mal. Há pistas deixadas aqui e ali sem desenvolvimento – p. ex., o personagem de Mrs. G. (como o de Jagger) *nada* faz, e o de Herbert Pocket deve ser revisto. Mas todos os defeitos são triviais, e o curso dos acontecimentos é natural e estimulante. Volta e meia (p. ex., na volta de Magwitch), D. se atém a sutilezas que o atrapalhariam se quisesse ater-se a elas sempre. A fria náusea de Pip, sua decência fundamental. Coração batendo, em vez de boa digestão de Scott. Névoa fria – frio sem névoa em *D. Copperfield*. Inglaterra de outono. E o rio – cf. *Our Mutual Friend*.

Não consigo expressar seus méritos direito. Uma das poucas obras-primas do meu catálogo.

Piora no fim. Quase todos os romances desandam no fim. Exceções: os artistas – Jane Austen, Richardson, Henry James, D. Garnett; os fantasistas – Sterne. "Nem posso prosseguir, sem uma reflexão sobre tais encontros casuais que, embora se dêem todos os dias, raramente despertam a nossa surpresa, exceto em alguma ocasião extraordinária." – *Vicar of Wakefield*. Nem ele podia, de fato. Pena que não haja outra convenção que permita ao romancista parar quando começa a perder o pé. V. of W. perde o seu por volta da metade – depois do retrato grupal da família, com Mrs. Primrose posando de Vênus, toda a graça e o engenho acabam. A escapada de Olivia quebra a comédia, e o final feliz da tragédia faz tudo piorar ainda mais – cf. também *Lolly Willowes* – como fica bobo o livro, quando começa a feitiçaria, e mais do que bobo quando ela atinge o cúmulo.

Os livros de Bunny são tão bons porque *não* desandam. *A Man at the Zoo* fracassa no final porque o autor não mete a mulher na jaula junto com o homem. Mas [*Lady into*] *Fox* e *Sailor* [i.e., *The Sailor's Return*] ficam firmes.

Tempo. Sustenta todos os seus filhos a menos que pareçam muito espertos. Coisa que entorpece na entorpecente seqüência de nascimento, dias, noites, morte, sendo conseqüentemente algo insatisfatório numa *estória*, que é essencialmente narrativa no tempo, temperada pelas reminiscências e pelas profecias, que ou é forçada ou é deprimente. Uma estória é a base de todos os romances mas não pode, sozinha, fazer um bom livro, porque se aferra ao tempo. Supostamente a mais saudável forma de arte, sua verdadeira moral é a decadência, e várias *escapatórias* são tentadas além do forçado "E viveram felizes para sempre" e do vislumbre do rio do Tempo [*Old Wives' Tale*], convincente mas terrível. O leitor se interessa pelas *pessoas*[60] – não pelo que vai acontecer depois. Ou pelas cenas em que as pessoas atuam. Ou tomar uma ênfase diversa da do tempo – *enredo ou padrão* [61] (ainda não cuidei disso direito: a chegada da arte). Ou revelar ou implicar de maneira incidental algo que transcende – *Moby Dick*. Ou brincar – Sterne, Peacock, de la Mare, N. Douglas.

Natureza Humana. É menos misteriosa do que era para qualquer um que tenha uma inclinação a observá-la. Sabemos razoavelmente bem hoje – não *o que* as pessoas vão fazer, mas porque o fizeram. O destino do Homem será para sempre objeto de especulação, mas sua natureza (como a sua origem) está sendo perscrutada (p. ex. a presunção de Denis Mansfield evidentemente não é um defeito a mais, mas uma tentativa de ocultar sua imbecilidade).

Será que ela se desenvolve – a não ser por meio da capacidade de se observar a si própria?

Objetivos e Conquistas. O cientista visa à verdade, e é bem-sucedido quando a alcança. O artista visa à verdade, e é bem-sucedido se desperta emoções. O orador visa a despertar emoções, e é bem-sucedido se as desperta. O que é verdadeiro mesmo quanto aos livros planejados de antemão: o escritor pode esperar que o fogo desça sobre seu esqueleto, embora seu interesse seja pela anatomia, e não pelo riscar de um fósforo. E mais ainda quanto aos que não são previamente planejados, mas se estendem.

De onde duas questões se erguem:

(1) Maus objetivos – i.e., ganhar dinheiro ou fazer mal a pessoas vivas ou enganar: só um moralista poderia afirmar que esses objetivos sempre levam a maus resultados. Os romances de Defoe, sob o aspecto moral, estão no mesmo nível de Opal Whiteley ou do *Diary of a Young Lady of Fashion* – feitos para atrair os incautos, em busca de dinheiro. Trollope escreveu por dinheiro – [*lacuna*] palavras antes do café-da-manhã. Caricaturas de *Joseph Andrews*. Wells em *New Machiavelli* etc.

(2) Esqueci o que seria.

"Seu Negócio não tem pelo coração humano nem metade do interesse que tem pelos olhos, a boca, as mãos e os pés humanos. O que lhe parece vívido, fala bem, move-se com flexibilidade, tudo isso lhe serve para o seu estudo; mas o que

palpita com força e rapidez, ainda que em segredo, o que é por inteiro percorrido pelo sangue, o que forma a base oculta da vida e é o alvo sensível da morte, tudo isso **Miss Austen** ignora". Charlotte Brontë, citada por H. Read.

Aristóteles versus Alain sobre Personagem etc.

> Toda felicidade e toda infelicidade humanas assumem a forma de ação; o fim para o qual vivemos é uma espécie de atividade, não uma qualidade. O personagem nos dá qualidades, mas é em nossas ações – no que fazemos – que somos felizes ou o contrário. Num drama, então, os personagens não atuam para representar as Características; eles incluem as características em favor da ação. [...]

Há quatro pontos a serem alcançados num personagem (na Tragédia): ele deve ser bom – apropriado –, real, o que não é o mesmo que bom e apropriado no nosso sentido do termo – e consistente; se inconsistente, que o seja consistentemente. [*Esta página do Livro dos Lugares-Comuns foi dividida em duas colunas, e a entrada acima (exceto pelo título) foi escrita na coluna da esquerda. Supostamente, à citação de Aristóteles, deveria corresponder outra, de Alain*].

As dezesseis páginas anteriores[62] se referem todas a meu próprio curso *Aspectos do Romance*. Housman chegou a duas, e por isso busquei seu apoio, mas ele não deu importância.

apêndice b

A Fábrica da ficção

Resenha escrita por Forster (Daily News, *23 de abril de 1919, assinada "por um romancista"*) *de* Materials and Methods of Fiction, *de Clayton Hamilton* (*ver páginas 40-1*; *ver também o Apêndice C*).

Pobre e querido romance! Pobrezinho dele! Quem poderia imaginar que certo Mr. Clayton Hamilton, instigado por Mr. Brander Matthews, o esquadrinharia minuciosamente de cima a baixo? Andava de lá para cá tão satisfeito, como uma inofensiva galinha, que, ciscando na terra e no mato da vida, trouxe à tona tantos objetos, uns apreciáveis, outros não. Mas, ai!, de repente, baixa a rasante da águia americana! Não que a águia seja indelicada ou grosseira, de jeito nenhum. Apenas senta a galinha no chão e conta-lhe o que ela vinha fazendo. E se ela cacareja baixinho que não sabia que estava fazendo nada de especial, a águia vocifera sua aquiescência, e nota, para o bem das galinhas pósteras, a importância do elemento subconsciente na arte ficcional. Está tudo aqui. Numa edição revista e aumentada, ainda por cima. Temos aqui "o necessário processo triplo" através do qual todo romancista deve passar (a saber: descoberta científica, compreensão filosófica e expressão artística). Temos aqui os três méritos que ele deve almejar (a saber: material grave, mestria do método e personalidade importante). Temos aqui os nove modos de utilização das condições atmosféricas do tempo. "Embora as condições atmosféricas do tempo", dizem-nos, "sejam um assunto por toda gente comentado, muito poucas pessoas são capazes de falar sobre elas com inteligência e arte." Quando escrevem romances, ilustra-se ainda melhor essa incapacidade. Então, que estudem as condições atmosféricas do tempo na teoria e na prática, ao mesmo tempo memorizando as regras e os exemplos seguintes.

Porque as condições atmosféricas do tempo podem ser, em primeiro lugar, "inexistentes, como num conto infantil". Depois, podem ser "decorativas" (Pierre Loti). "Utilitárias" (*The Mill on the Floss*). "Ilustrativas" (*The Egoist*). "Planejadas em harmonia pré-estabelecida" (Fiona Macleod). "Em contraste emocional" (*The Master of Ballantrae*). "Determinantes da ação" (numa estória de Kipling, um homem se declara à garota errada, por causa de uma tempestade de areia). "Uma influência controladora" (*Richard Feverel*). E, em nono lugar, podem ser "elas próprias o herói" (o Vesúvio em *The Last Days of Pompeii*). A galinha se levanta. Agora ela sabe das coisas. Mas não acho que tornará a sentir vontade de pôr um ovo outra vez.

A verdade é que a boa escrita só pode ser aprendida com boa escrita. Mr. Hamilton concorda, da maneira mais prolixa, e acrescenta ao final de cada capítulo: "Sugestão de Leitura. Ler as obras de ficção mais importantes mencionadas neste capítulo". Mas o que ele não percebe (pelo menos não o

afirma nesta edição, embora possa fazê-lo na próxima) é que não aprendemos estudando um livro, e sim desfrutando dele, e que, em conseqüência, não há nada para se aprender no dele. Ele leu bastante, é muito claro, é católico, mas não tem nem emoção nem gosto, e portanto não é capaz de despertar nos outros tais qualidades. "Claro que não. Elas são inatas", sorri ele. É claro. Mas seu livro nega essa verdade em seu espírito, embora possa afirmá-la em suas palavras, e, se vier a cair nas mãos de um jovem escritor, certamente lhe fará mais mal do que bem, e o levará a crer que a ficção pode ser manufaturada com base na atenção a exterioridades. Um artigo feito à máquina pode ser mais ou menos bem-acabado, mas não deixará de ser um artigo feito à máquina, e, por mais instável que seja o processo, jamais receberá a distinção individual. Pode alcançar a coerência da lógica, mas nunca terá a coerência da vida. "La vérité en toute chose étant extrèmement délicate et fugitive ce n'est pas à la dialectique qu'il est donné de l'atteindre",[63] afirma Renan, e não há tabela e leitura consciente que possa ajudar um escritor criativo, enquanto ao que não o é de muito pouco servirão. Nunca mais, por exemplo, ele ficará confuso com relação ao Ponto de Vista. Que pode ser:

Classe I: Externo
(i) Ponto de Vista do Ator Principal
(ii) Do Ator coadjuvante
(iii) De diferentes Atores
(iv) Epistolar
Classe II: Interno
(i) Onisciente
(ii) Limitado
(iii) Rigidamente restrito

Ficará habilitado, com toda a tranqüilidade, a produzir sete tipos diferentes de romances, e, se em cada um adotar uma atitude diferente em face das condições atmosféricas do tempo, chegará ao total de sessenta e três. Ah, sim! Há também os dois "tons": Impessoal e Pessoal. O que nos dá cento e vinte e seis. Mas chega de estrondo e estrépito. Pobre romance! Pobrezinho dele!

apêndice c

Materiais e métodos da ficção

Alguns trechos do livro de Clayton Hamilton aludidos por Forster (pp. 40-1 e Apêndice B). Note-se que a exortação à "Leitura Sugerida", citada por Forster, só ocorre uma vez; e que, no esquema do "Ponto de Vista", Forster inverteu "Externo" e "Interno". Os números de páginas referem-se à edição de 1918 resenhada por Forster.

Usos das Condições Atmosféricas do Tempo

Tudo o que até agora se disse sobre o cenário em geral também se aplica, evidentemente, a um de seus elementos mais interessantes: as condições atmosféricas do tempo. Em estórias simples, como o conto infantil mais corriqueiro, elas podem ser inexistentes. Ou podem existir principalmente com um propósito decorativo, como as freqüentes auroras douradas orientais do poema de Spenser ou as soberbas e coloridas sinfonias de céu e mar em *Le Pêcheur d'Islande*, de Pierre Loti. Podem ser usadas como complemento utilitário da ação: no final de *The Mill on the Floss*, como já observamos, as chuvas desabam e a enchente se avoluma com o fim de afogar Tom e Maggie. Ou podem ser empregadas para ilustrar um personagem: ficamos sabendo sobre Clara Middleton, de *The Egoist*, que ela tem "a arte de vestir-se de acordo com a estação e o céu"; portanto, a aparência das condições atmosféricas numa certa hora pode transmitir para o leitor uma idéia da aparência dela. De maneira mais elaborada artisticamente, as condições atmosféricas do clima podem ser planejadas em harmonia preestabelecida com o humor dos personagens, expediente maravilhosamente usado nos contos agitados e turbulentos de Fiona Macleod. Por outro lado, as condições atmosféricas do tempo podem situar-se em contraste emocional com os personagens: o mestre de Ballantrae e Mr. Henry duelam numa noite de absoluta calma e frio cortante. Novamente, as condições atmosféricas do tempo podem ser usadas para determinar a ação: num conto do Mr. Kipling iniciante, chamado "False Dawn", a ofuscante tempestade de areia leva Saumarez a se declarar à garota errada. Podem ser também usadas como uma influência controladora sobre o personagem: a terrível tempestade no final de *Richard Feverel*, no capítulo intitulado "Fala a Natureza", determina o retorno do herói para sua esposa. Em alguns casos, aliás, as condições atmosféricas do tempo são elas próprias o verdadeiro herói da narrativa: a grande erupção do Vesúvio em *The Last Days of Pompeii* domina a conclusão da estória.

Embora as condições atmosféricas do tempo seja um assunto por toda gente comentado, muito poucas pessoas são capazes de falar sobre elas com

inteligência e arte. Muito poucos escritores de ficção – e quase todos são recentes – mostraram domínio sobre as condições atmosféricas do tempo – domínio baseado ao mesmo tempo em uma observação detalhada e precisa dos fenômenos naturais e em um sentido filosófico da relação entre tais fenômenos e as ocupações dos seres humanos. Talvez em nenhum outro detalhe de seu ofício Robert Louis Stevenson demonstre tão claramente sua maestria quanto na modelagem das condições atmosféricas do tempo, sempre descritas de maneira vívida e verdadeira, servindo a um propósito sempre adequado à suas ficções. [pp. 112-14]

Dois Tons de Narrativa: Impessoal e Pessoal

1. *O Tom Impessoal*. No uso de todos os tipos de ponto de vista externo, exceto o último que discutimos, o autor está livre para escolher entre dois tons de narrativa muito diferentes – o tom impessoal e o tom pessoal. Ele pode ou obliterar ou enfatizar sua personalidade como um fator da estória. Os grandes épicos e as narrativas folclóricas foram contados de modo impessoal. [...] Muitos autores modernos, como Sir Walter Scott, assumem instintivamente uma atitude épica em face de seus personagens e incidentes: olham para estes com ampla inconsciência do eu e descrevem-nos como qualquer pessoa os veria. Outros autores, como Mr. William Dan Howells, lutam deliberadamente para manter a nota pessoal fora de suas estórias: autoconscientes, eles triunfam sobre o eu na tentativa de deixar seus personagens sozinhos.

2. *O Tom Pessoal*. Contudo, romancistas de outro tipo preferem admitir francamente ao leitor que o narrador que se coloca à parte de todos os personagens e escreve sobre eles na terceira pessoa é o próprio autor. Dão um tom pessoal à narrativa; manifestam suas próprias idiossincrasias de gosto e juízo, e nunca nos deixam esquecer que eles, e só eles, é que estão contando a estória. O leitor deve enxergá-la através dos olhos deles. É deste modo que, por exemplo, Thackeray apresenta suas estórias – sentindo pena de seus personagens, admirando-os, troçando deles ou amando-os, sem nunca deixar passar uma oportunidade de conversar sobre o assunto com os leitores. [...] É verdade, evidentemente, que os mais estritos artesãos da ficção, como Guy de Maupassant, preferem contar seus contos de modo impessoal: são firmes em deixar seus personagens sozinhos, e permitem que o leitor os veja sem necessidade de olharem através dos olhos da personalidade do autor. Mas há um tipo de literatura na qual o maior atrativo para o leitor está no fato de que ele, nela, tem permissão para enxergar as coisas por meio da mente do autor. [...] O mérito, ou o defeito, do método, em todos os casos, não é uma questão de regras e normas, mas de tom e qualidade da mente do autor. Se ele pode ou não se imiscuir com segurança em suas ficções, isso vai depender inteiramente de quem ele é. A questão é mais de personalidade do que de arte: e o que pode ser insuportável com um autor pode ser o mérito principal de outro. [pp. 133-35]

apêndice d

A arte da ficção

Palestra irradiada pelo Eastern Service da BBC, em 24 de novembro de 1944; de um datiloscrito pertencente ao arquivo da BBC. O texto aqui presente incorpora alterações manuscritas (algumas das quais com a letra de Forster, outras provavelmente feitas pelo produtor com sua aprovação), e omite algumas observações de conclusão e recapitulação que foram riscadas, aparentemente por Forster.

A arte da ficção. A arte do romance. Sim, mas qual romance? Tomei nota dos títulos de meia dúzia de romances, a serem por nós considerados. Eis a lista: *Tristram Shandy*, de Sterne; *Emma*, de Jane Austen; *Moby Dick*, de Herman Melville; *Bleak House*, de Dickens; *The Ambassadors*, de Henry James; e, de D. H. Lawrence, *The White Peacock*. São seis bons romances. Que se pode dizer acerca de sua arte? Vou repetir os títulos. *Tristram Shandy* – uma fantasia do século xviii, na qual o herói nunca nasce. *Emma* – aqui tudo é razoável e regular, os personagens funcionam bem, a ação é bem encaminhada, o clima é vívido, embora temperado, e o resultado é uma elevada comédia doméstica. *Moby Dick* – *Moby Dick* é bem diferente, em parte porque o herói é uma baleia: é uma longa estória sobre o mar, mas é também uma meditação sobre o mistério do mal, encarnado pela baleia. *Bleak House* – uma calorosa estória sobre seres humanos, dúzias deles, num enredo imensamente complicado, misturada com uma crítica ao Tribunal de Apelações. *The Ambassadors* – nesse romance, Henry James analisa o desenvolvimento de um americano muito sensível que é enviado a Paris a fim de resgatar das tentações um compatriota seu, mas acaba ele próprio envolvido com Paris, cidade de luz e beleza. E *The White Peacock* – é uma obra-prima de imaturidade, cores, flores, ameaça e encantamento do sexo, nas lembranças de uma criança inspirada. Os seis são bons romances, então deveríamos ser capazes de deduzir deles o que será a arte da ficção.

Deveríamos, mas poderíamos? O romance é uma forma literária tão ampla que é quase impossível generalizar comentários a seu respeito. É muito mais difícil estabelecer o que é a tarefa do romance do que, digamos, a do drama, a do poema lírico ou até mesmo a do conto. O drama – este será encenado, de modo que o palco e a presença de uma platéia lhe impõem certas convenções. O poema lírico – este pertence à natureza da canção, e tenderá a exprimir uma emoção principal. O conto – este se utiliza do mesmo meio que o romance, mas é curto, e por isso precisa calcular por antecipação o efeito que pretende causar, produzindo-o ou fracassando. O romance, a meu ver, não tem nenhuma regra, de maneira que não existe algo como a arte da ficção. Só existe a arte particular que cada romancista emprega na elaboração de seu livro particular. A arte empregada por Sterne em *Tristram Shandy* é oposta à de Jane Austen em *Emma*.

Sterne quer ser episódico e fantástico, estimulando-nos com truques. Jane Austen, tendo escolhido a tranqüilidade da região de Highbury, quer elaborar uma comédia doméstica. Se um desses dois grandes escritores tentasse tomar emprestada a arte do outro, suas obras cairiam por terra imediatamente. Eles têm em comum o meio – a prosa – e seu objetivo: realizar seu trabalho da melhor maneira possível.

Hoje existem livros sobre a arte da ficção, alguns deles muito bons, que estabelecem as regras que o romance deve seguir. Deve tratar de seres humanos, dizem eles, devem conter uma narrativa e algum tipo de enredo, e devem ser escritos de um ponto de vista bem definido. Essa doutrina do "ponto de vista" é das mais interessantes, e retornarei a ela, adiante. Tornemos à nossa lista de seis romances, vamos submetê-los a alguns testes. *Tristram Shandy* – é sobre seres humanos, mas eles são nele apresentados de maneira muito estranha; não há enredo ou estória, no sentido comum dos termos, e o tema principal são os acontecimentos fantásticos, a obstinação de objetos inanimados, como a bolsa do Dr. Slop, que parece quase viva. Se vocês estabelecem regras para o romance e depois as aplicam a *Tristram Shandy*, terão de admitir que ele não era um romance. Vocês se divertiram bastante com ele – mas não era um romance. Vejamos agora *Emma*, de Jane Austen. *Emma* cumpre todos os requisitos do teste. É sobre seres humanos, contém uma estória e tem um enredo, ligado a um ponto de vista, a saber, o da heroína. Miss Austen nos conta tudo sobre Emma, e vemos a ação e os demais personagens através dos olhos de Emma. Isso nos anima: nossas regras estão funcionando, e temos aqui um romance que é mesmo um romance. Mas desanimamos outra vez quando passamos para *Moby Dick*. Em *Moby Dick*, embora encontremos seres humanos e aventuras, o tema principal é o problema metafísico do mal, e o mal está encarnado em Moby Dick – uma baleia branca, cuja perseguição e morte envolve todo o universo. Embora *Moby Dick* esteja tão distante de *Tristram Shandy* quanto um pólo terrestre do outro, eles têm em comum algo que não aparece em *Emma*: o elemento do não-humano. Quando esse elemento é frívolo, como em *Tristram Shandy*, "fantasia" é um bom nome para ele. Quando é sério, como em *Moby Dick*, pode ser chamado de místico ou cósmico. Depois de ler *Moby Dick*, vocês terão ampliado seu senso do maravilhoso, o tamanho de seu universo terá aumentado, mas mesmo assim vocês precisarão deixá-lo de lado como não sendo realmente um romance, já que não cumpriu as regras.

Vejamos *Bleak House*. Será que *Bleak House* é mesmo um romance? É quase – está cheio de seres humanos interessantes e tem um enredo fascinante. Mas ele tem um propósito – denuncia a injustiça social. Pode um romance fazer algo assim? Pode ele usurpar a função de um panfleto? Além disso, *Bleak House* não tem um ponto de vista consistente, como *Emma*. Pensemos nos seus três primeiros capítulos. No inicial, vemos tudo através dos olhos de Charles Dickens. Ele nos conduz até o Tribunal do Lorde Chanceler e expõe para nós todas as pessoas que lá estão. No segundo capítulo, ainda usamos os olhos de Dickens, mas por alguma razão desconhecida eles começam a enfraquecer: ele pode expor para nós alguns personagens – mas não todos. No terceiro capítulo, ele adota um método totalmente diferente, quebra a onisciência e encarna numa moça, Esther

Summerson, e passamos a ver tudo através dos olhos dela e de ninguém mais. A julgar pelos padrões da arte da ficção – se é que tal arte existe – *Bleak House* se quebra em pedaços. Passemos agora a *The Ambassadors*, de Henry James. Aqui, todas as regras estão em ótimo funcionamento – melhor ainda do que em Jane Austen. É uma estória sobre seres humanos, cujo tema é dominante, sem a interferência de males sociais ou metafísicos, há desenvolvimento e desfecho, e a estória é contada coerentemente de um ponto de vista – o ponto de vista do americano sensível que vai a Paris resgatar seu compatriota das ciladas da Paris do século xix, e acaba caindo nelas ele próprio, mas não no mesmo sentido, porque ele chega a perceber que Paris, em contraste com a América, significa civilização. *The Ambassadors* é um romance que cumpre todas as regras da arte do romancista, se tais regras de fato existirem. Vamos agora para *The White Peacock*, de D. H. Lawrence. Agora as regras deixam de funcionar. Dificilmente se trata de uma estória. Trata-se de um poema, de um campo de flores que estão sendo ceifadas, num bosque, à noite, nas angústias da adolescência, marcadas pela crueldade. *The White Peacock* é um livro fácil de criticar e impossível de esquecer. Ele nos leva – sabe-se lá como – para uma terra romântica e inquieta que, de outro modo, jamais conheceríamos.

Então, é assim que as regras funcionam, e vocês podem adotá-las ou não, à vontade. Vocês podem afirmar que existe uma arte da ficção, e que *Emma* e *The Ambassadors* são romances perfeitos, enquanto *Bleak House* é imperfeito e *Tristram Shandy*, *Moby Dick* e *The White Peacock* não são romances, por mais que tenha gostado deles. Ou podem dizer, como eu, que não existem tais regras, não existe uma arte do romance, somente a arte que um escritor julga necessária para a obra em particular na qual ele está engajado. Julgo que Laurence Sterne, Jane Austen, Herman Melville, Charles Dickens, Henry James, D. H. Lawrence, todos eles empregaram a arte que lhes pareceu apropriada para seu problema em especial e para seu temperamento, e eu deveria dizer que os seis livros da nossa lista são bons romances, e ponto final.

Mas levemos um pouco mais adiante a teoria dos "pontos de vista". Mesmo que não a aceitemos, isso pode ser estimulante. Vou citar um crítico admirável, Percy Lubbock, que acredita no "ponto de vista", e o discutiu num livro muito interessante, *The Craft of Fiction*. "Toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção", afirma Mr. Percy Lubbock, "considero-a regida pela questão do ponto de vista – a questão da relação que o narrador mantém com a estória." O romancista, continua ele, pode descrever os personagens a partir de fora, como um observador imparcial ou parcial; ou pode presumir a onisciência, descrevendo-os a partir de dentro; ou pode situar-se na posição de um deles, afetando não ter clareza sobre as motivações dos demais. O que ele não deve fazer é misturar os métodos, mudando de um ponto de vista para outro – como faz Dickens em *Bleak House*; isso enfraquecerá o livro; e Lubbock cita *Guerra e paz*, de Tolstói, como um romance que teria sido ainda melhor se o ponto de vista de Tolstói fosse coerente. Afirmação da qual discordo eu. Acho que um romancista pode mudar de ponto de vista se isso der certo, e dá certo com Dickens e Tolstói. De fato, essa capacidade de ampliar e restringir a percepção (de que a mudança de ponto de vista é um sintoma), esse direito de

conhecimento intermitente, acho que essa é uma das grandes vantagens da forma-romance, que tem nisso um paralelo com a nossa percepção da vida. Às vezes somos mais ignorantes, às vezes menos, não somos? Podemos penetrar na cabeça das pessoas em algumas ocasiões, mas não sempre, porque nossas próprias cabeças se cansam; e essa intermitência, a longo prazo, emprestam colorido e variedade às experiências por que passamos. Muitos romancistas se comportaram desse jeito em face dos personagens de seus livros, apertando e afrouxando o cinto deles, e não vejo por que devam ser repreendidos por isso.

Assim, da próxima vez que lerem um livro, não fiquem procurando pelo "ponto de vista" – quer dizer, pela relação que o narrador mantém com a estória. Ele conta a estória e descreve os personagens vistos de fora, ou se identifica com um deles? Ele pretende saber de tudo, e tudo prever? Ou finge ficar surpreso com os acontecimentos? Ele muda de ponto de vista – como Dickens nos três primeiros capítulos de *Bleak House*? E, se ele o faz, vocês se incomodam? Eu não.

Índice anotado[64]

Como o "índice de principais referências" original parece ser da autoria do próprio F., fiz questão de assegurar que tudo o que F. considerava importante seja prontamente acessível, de um modo ou de outro. Assim, a entrada "pseudo-erudição" foi mantida, "romancista, toque do" é reconhecível como subentrada de "romancista, o", e referências cruzadas foram inseridas, remetendo "personagens planos" e "personagens redondos" a "personagens", onde "planos" e "redondos" aparecem como subentradas.

O presente índice, muito mais completo, serve a três propósitos. Em suma, são eles (1) a localização de alguma passagem ou *obiter dictum*, ainda que lembrada de maneira imperfeita; (2) a indicação do que F. afirmou acerca de um tópico qualquer; (3) o acréscimo, em forma discreta mas acessível, de breves notas expositivas. O índice cobre, além do texto principal, também os apêndices, com a resultante duplicação ou quase duplicação de algumas ocorrências: um número de página entre 181 e 205 (do intervalo correspondente ao Apêndice A, com trechos do Livro dos Lugares-Comuns de F.) freqüentemente remeterá a uma passagem ou frase muito semelhante a outra passagem ou frase indexada sob a mesma entrada ou subentrada. Espero que a facilitação de comparações entre as idéias iniciais de F. e as posteriores compense qualquer incômodo que possam sofrer os leitores indiferentes a tais detalhes.

As entradas mais extensamente subdivididas são as de dois tipos: tópicos principais ("personagens", "estória" etc.) e romancistas mais importantes (Jane Austen, Dickens etc.). O tratamento dado a esses dois tipos é ligeiramente distinto. As entradas dos tópicos principais são assim organizadas: (*a*) principais passagens relevantes, seguidas por (*b*) temas e frases específicos selecionados, por ordem de número de página; entre essas categorias pode haver interseção. As entradas dos romancistas mais importantes são assim organizadas: (*a*) trechos e observações que não admitem uma apresentação sumária; (*b*) temas e frases específicos selecionados; (*c*) em alguns casos, comentários citados de outros críticos; e (*d*) referências a obras individuais. Essas quatro categorias, das quais (*c*) e (*d*) são dispostas em ordem alfabética, são mutuamente excludentes, embora duas ou mais possam ser representadas pela mesma página; assim, quando F., durante uma análise de *The Antiquary* (pp. 59-64), faz de passagem um comentário mais geral sobre Scott (p. 59), a análise é indexada sob a categoria (*d*), e o comentário sob a categoria (*a*).

Romances, peças etc. são indexados somente sob os nomes de seus autores. Entretanto, quando F. se refere ao título sem ter mencionado, em trecho próximo, o autor, ou um personagem fictício sem ter mencionado o romance, o autor, e no segundo caso o título, eles podem ser conferidos no índice mediante referências cruzadas.

Deixei de lado as restrições de F. à cronologia e decidi dar as datas de

escritores e outras. Em muitos casos, cheguei a dar as datas de publicações – mas não, porém, quando (como é o caso de Jane Austen) a ordem de publicação se presta a confusões, por ser diferente da de composição. Quando a divulgação seriada precedeu a publicação em forma de volume, a data que aparece é a inicial.

A letra "n" após um número de página indica nota de rodapé; o nome de F. é sempre abreviado por F.

Oliver Stallybrass

A. E. (i.e., George William Russell, 1867-1935; poeta e artista, que manteve por algum tempo um cargo de administrador agrícola)
Ackerley, J. R (1896-1967): *The Prisoners of War* (peça, 1925)
Adams, Parson *ver* Fielding: *Joseph Andrews*
adaptação, o mecanismo de
Adventures of a Younger Son, *The ver* Trelawny
afeição: teste final de um romance, como é também o de nossos amigos
Alain (i.e., Émile-Auguste Chartier, 1868-1951): *Système des Beaux Arts* (1926)
alimentação: de fato; na ficção
Aliocha *ver* Dostoiévski: *Os irmãos Karamázov*
amor: de fato (toma duas horas diárias); na ficção; *ver também* afeição; sexo
animais na ficção
Antígona ver Sófocles
antologia de F. *ver* F.
Aquenaton (século xiv a. C.): a arte no reinado de
Aristóteles (384-322 a. C.); citação da *Poética*
Arnold, Mathew: chocou as pessoas com *Empedocles on Etna*, agora chocado com H. A. Jones
Arte: em contraste com a História; em contraste com a vida
artista: visa à verdade, e é bem-sucedido
As mil e uma noites
Asquith, Herbert Henry (1858-1928); primeiro-ministro, 1906-1916)
átomo, domínio sobre o: previsto
audiência primitiva; o equivalente moderno
Austen, Jane (1775-1817); Charlotte Brontë sobre; *Emma*; interdependência dos personagens de; *Mansfield Park*; não desanda no fim; *Northanger Abbey*; todos os seus personagens são redondos, ou capazes de redondez; *Persuasion*; *Pride and Prejudice*; Scott sobre; violência física além de suas forças

Balbúrdia: o deus escondido em *Tristram Shandy*
Bates, Miss *ver* Austen, Jane: *Emma*
Batouala *ver* Maran
Beckford, William (1789-1844)
Beerbohm, Max (1872-1956); *Zuleika Dobson* (1911)
Beethoven, Ludwig van (1770-1827): *Quinta sinfonia* (onde "trio" quer dizer

"scherzo" e vice-versa)
beleza: o romancista deve atingi-la sem almejá-la; tirania da; várias formas de, na ficção
Bennett, Arnold (1867-1931: *The Old Wives' Tale* (1908)
Benson, E. F. (1867-1940)
Bérénice ver Racine
Bertram, Lady *ver* Austen: *Mansfield Park*
Bible in Spain, *The ver* Borrow
Blake, William (1757-1827): citação de "With happiness stretched across the hills"
Bleak House ver Dickens
Bloomsbury
Blue Lagoon, *The ver* Stacpoole
Borrow, George (1803-81): *Bible in Spain*, *The*
Botticelli, Sandro (*c*. 1445-1510)
Bride of Lammermoor, *The ver* Scott
Brontë, Charlotte (1816-55); *Jane Eyre* (1847); *Shirley* (1849); sobre Jane Austen; *Villette* (1853)
Brontë, Emily: *Wuthering Heights* (1847)
Bunyan, John (1626-88): *Pilgrim's Progress*, *The* (1678)
Burney, Fanny (1752-1840)
Butler, Samuel (1835-1902): *Erewhon* (1872)

C. P. S. *ver* Sanger
Cambridge: já tremeu ao soar o nome de Meredith
caricaturas *ver* personagens: planos
casamento: como forma de terminar um romance
Casaubon, Mr. *ver* Eliot, G.: *Middlemarch*
Catarina de Aragão *ver* Shakespeare: *King Henry VIII*
Catarina de Siena, santa (1347-80), citação de ("E, como a alma parece, nessa comunhão, unir-se mais docemente a si mesma e a Deus, conhecendo melhor a verdade, por estar agora em Deus, e por Deus estar nela, tal como os peixes estão no mar e o mar está nos peixes, ela anseia pela chegada da manhã, a fim de ouvir missa" - *O diálogo da seráfica virgem Catarina de Siena*; ed. britânica: *The Dialogue of the Seraphic Virgin Catherine of Siena*, trad. de A. Thorold, Londres, 1896, p. 21)
Chevalley, Abel (1868-1934): *Le Roman anglais de notre temps*, "um pequeno manual brilhante" (no qual F. é descrito como "un des romanciers les plus riches d'idées et de talent")
chocados, escalada dos
ciência: efeito benéfico sobre Wells; pode prolongar o romance
cientista: busca da verdade
cinema, o, e seu público
Clark, William George (1821-78); *Gazpacho* (1850); *Peloponnesus* (1858); *The Present Dangers of the Church of England* (1870)

Claudel, Paul (1868-1955; diplomata e escritor)
comer *ver* alimentação
condados interioranos: posando como se fossem o universo, em Meredith
condições atmosféricas, na ficção
conferências, requisitos de uma série de
confidências: sobre o universo; sobre personagens
conhecimento perfeito das pessoas: impossível na vida, possível na ficção
Conrad, Joseph (1857-1924)
conversa *ver* diálogo
Couperus, Louis (1863-1923; romancista holandês): *Old People and the Things that Pass* (1926)
Cranford ver Gaskell
crítica: existe algum instrumental crítico?; tende ao equívoco
críticos: mais preocupados do que os leitores com as mudanças de ponto de vista; não devem ser provincianos
cronologia como base para a crítica: vista com suspeita; vista com suspeita; *ver também* tempo
curiosidade: desinteressada, freqüentemente disfarça o desejo de parecer ponderável; entre as faculdades humanas mais baixas

De la Mare, Walter (1873-1956), 125, 203; *Memoirs of a Midget* (1921)
Defoe, Daniel (1661?-1731); *A Journal of the Plague Year* (1722); *Captain Singleton* (1720); *Colonel Jack* (1722); comparado a Jane Austen; importância de Newgate para; *Moll Flanders* (1722); provincianismo como fonte de força de; *Robinson Crusoe* (1719); *Roxana* (1724)
Deloney, Thomas (1543?-1600?; que F. pode ter descoberto através da monografia de Abel Chevalley, *q.v.*)
Deus como romancista
diálogo: alterações de técnicas de
Diary of a Young Lady of Fashion ver King-Hall
Dickens, Charles (1812-70); *Bleak House* (1852-3); comparado a Wells; *David Copperfield* (1849-50); *Great Expectations* (1860-61); *Our Mutual Friend* (1864-5); *Pickwick papers* (1836-7); *ver também* "sich is life"
Dickinson, Goldsworthy Lowes (1862-1932): *The Magic Flute* (1920)
Dostoiévski, Fiódor (1821-81); citação de; em comparação com George Eliot; nenhum romancista inglês explorou a alma humana tão profundamente quanto Dostoiévski; *Os Irmãos Karamázov* (1880)
Douglas, Norman (1868-1952); *D. H. Lawrence and Maurice Magnus*: *A Plea for Better Manners* (1924; resposta à longa introdução de Lawrence a *Memoirs of the Foreign Legion* de M. M.); *Together* (1923)
Doyle, Sir Arthur Conan (1859-1930)
drama: Aristóteles sobre o; e o romance
dramaturgo, problemas do
ecletismo: recomendado

Eliot, George (1819-80); citação de *Adam Bede* (1859); comparada com Dostoiévski; *Middlemarch* (1871-2)
Eliot, T. S. (1888-1965): citação de *The Sacred Wood* (1920)
Elliot, Elizabeth *ver Persuasion*
Elton, Oliver (1861-1945): sobre *Jane Eyre* (citação solta de *A Survey of English Literature 1830-80*)
Emma ver Austen
enredo; a tentativa de Gide de substituí-lo; deve surpreender; distingue-se da estória; e o padrão; em conexão com a qualidade da beleza; em conflito com os personagens; maestria de Meredith no; não deve confundir; o elemento do mistério no; qualificações que ele solicita ao leitor; representa o romance no seu aspecto lógico e intelectual; uma narrativa de eventos na qual a ênfase recai sobre a causalidade
envelhecimento: cria a necessidade de conversar seriamente; tema inadequado para um romance
Erewhon ver Butler
erudição; pseudo-
espaço: o senhor de *Guerra e paz*
estória, a; apela somente à curiosidade; como pedaço amputado da solitária do tempo; como repositório de uma voz; distinta do enredo; é o fator mais elevado que todos os romances têm em comum, embora seja uma forma atávica e baixa; é uma narrativa de eventos dispostos conforme a seqüência do tempo; gera intolerância; Scott como contador de estórias, *The Antiquary* como estória; *ver também* ponto de vista
estrada, literatura de
Evan Harrington ver Meredith
exames e o sistema de exames
exército da lei inalterável (Meredith)

fadas: termos consagrado à imbecilidade
Falstaff *ver* Shakespeare: *Merry Wives of Windsor*
fantasia; como um feixe de luz; confusão fundamental acerca da; distingue-se da profecia; reclama de nós um pagamento extra
feminista, movimento: e a ficção
ficção: inexistência de algo como a arte da; mais verdadeira do que a história; *ver também* romance, o
Fielding, Henry (1707-54); *Joseph Andrews* (1742); *Tom Jones* (1749)
filmes *ver* cinema
Flaubert, Gustave (1821-80): *Madame Bovary* (1857)
Forster, Edward Morgan (1879-1970): *Anonymity*; *Aspectos do romance*, notas para; fala da estória com alguma tristeza na voz; leu *Tom Jones* e *Evan Harrington* aos dezenove anos de idade, quando estava com catapora; não acredita em fadas; não acredita no mal; não é uma espada, e reluta em ser cepo; não se considera conhecedor de romances estrangeiros; presunção quanto a Conan Doyle; tem apenas uma limitada admiração pela humildade;

tem lapso de memória; transcreve Swift na sua antologia [caderno iniciado durante a Primeira Guerra Mundial "como um comentário a Spirit of Man, de Robert Bridges, que achei resignado e "edificante demais"; outros escritores mencionados em *Aspectos* e representados incluem Hardy (*Return of the Native* e *Dynasts*), Pater (*Marius*), Proust, Jane Austen (*Emma*), Bunyan (*Pilgrim's Progress*), Defoe e Meredith (*Vittoria*)]; um pseudo-erudito
France, Anatole (1844-1924); *Thaïs* (1890)
Freeman, John (1880-1929): *Herman Melville* (1926)

Galsworthy, John (1867-1933): *The Country House* (1907)
Garnett, David ("Bunny"; 1892-1981); *A Man at the Zoo* (1924); *Lady into Fox* (1922); *The Sailor's Return* (1925)
Gaskell, Elizabeth Cleghorn (1810-65): *Cranford* (1853)
gênio: o amor do pseudo-erudito pelo
gerações, antipatia entre as
Gide, André (1869-1951): *Les Faux-monnayeurs* (1926; traduzido como *The Counterfeiters* ou *The Coiners*) (a tradução de F. é aqui geralmente melhor do que a de Dorothy Bussy, embora no segundo parágrafo "either here or there" é menos preciso do que "at one point rather than another" - *iciplutôt que là* - e ao final da p. 113 "forgery" é uma interpolação dele; tinha uma mente inquieta
glândulas: dispensáveis para a ficção
Goldsmith, Oliver (1730?-74): *The Vicar of Wakefield*
golfe, jogadores de: e a estória
Great expectations ver Dickens
Green Mansions ver Hudson
Guerra e paz ver Tolstói

Halkett, Cecilia *ver* Meredith: *Beauchamp's Career*
Hamilton, Clayton (1881-1946): *Materials and Methods of Fiction* (ed. rev. 1918)
Hardy, Thomas (1840-1928); *Jude the Obscure* (1896); não fede; provincianismo como fonte de força em; tendência à generalização de; *The Dynasts* (1904-8); *The Return of the Native* (1878)
Hawthorne, Nathaniel (1804-64); *Marble Faun* (1860); Melville sobre
Heard, Gerald (1889-1971; a menção de F. a ele deve ter sido instigada pela afirmação, em Narcissus, 1924, de que "a psicologia de agora em diante se resolve a não tratar nada no seu campo como coisa insignificante")
Heart of Midlothian ver Scott
Heep, Uriah *ver* Dickens: *David Copperfield*
Hermes: invocado
Hichens, Robert (1864-1950)
história: em comparação com a arte; em comparação com o romance
Homo sapiens e *Homo fictus ver* personagens; vida
homossexualidade: a de Melville, reprimida; recusa de James a considerar o assunto

Housman, A. E. (1859-1936)
Hudson, W. H. (1841-1922): *Green Mansions* (1904)
humana, a mente: dois movimentos da; ela se altera?; não é um órgão dignificado
humana, natureza: menos misteriosa do que já foi; pode se alterar?
humana, vida *ver* vida
humanidade: o romance está encharcado de
humildade: a admiração restrita de F. pela
humor: mudanças na técnica do; suspensão do, na profecia
"humours" *ver* personagens: planos

impróprios, livros
indignação na literatura: nunca dá totalmente certo
individualismo
Infinito: bater a porta na cara do
influência: na literatura
Inglaterra
inglesa, literatura: ficção estragada pela conscienciosidade; ficção menos triunfante do que a poesia; não muito influenciada pela do continente; visão francesa da; *ver também* mente humana; romance; técnica
inspiração: natureza da
inteligência: necessária a fim de perceber um enredo
Irmãos Karamázov, *Os ver* Dostoiévski

James, Henry (1843-1916): alcance limitado de seus personagens; atributos limitados de seus personagens; comparado a Richardson; fede; não desanda no fim; parodiado por F.; parodiado por Wells; picando beterraba e cebolinha para a sua salada; *Portrait of a Lady* (1881); relutância em nomear as coisas; seu estilo; *The Ambassadors* (1903); *The Figure in the Carpet* (1896); *The Golden Bowl* (1904); *The Spoils of Poynton* (1897); *The Turn of the Screw* (1898); *The Wings of the Dove* (1902); Wells sobre, e subseqüente correspondência; *What Maisie Knew* (1897)
Jane Eyre ver Brontë, Charlotte
Jellyby, Mrs. *ver* Dickens: *Bleak House*
Johnson, Samuel (1709-84): observação feita a Boswell (não um juízo por escrito) sobre *Tristram Shandy*; *Rasselas* (1759)
Jones, Henry Arthur (1851-1929)
Jones, Tom *ver* Fielding
Joseph Andrews ver Fielding
Journal of the Plague Year ver Defoe
Joyce, James (1882-1941); o nascimento em; *Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15); *Ulysses* (1922)
Juvenal (*c.* 60 - *c.* 130)

Kaye-Smith, Sheila (1887-1956); citada pelo nome no Ms.): *Sussex Gorse* (1916)

Keats, John (1795-1821)
King Lear ver Shakespeare
King-Hall, Magdalen (1904-1971): *The Diary of a Young Lady of Fashion in the Year 1764-65*, publicado em 1925 sob o pseudônimo de "Cleone Knox" e sob o nome próprio em 1967)
Kipling, Rudyard (1865-1936): "The Law of the Jungle" (*Second Jungle Book*)
Knox, Cleone *ver* King-Hall

Lady into Fox ver Garnett
Last Chronicle of Barset, *The ver* Trollope
Lawrence, D. H. (1885-1930); atacado por Norman Douglas; *The White Peacock* (1911); *Women in Love* (1920)
literária, tradição *ver* tradição
livros: algumas tribos selvagens devoram-nos; impróprios; longos, normalmente superestimados; novos, caráter cansativo dos; refúgios
lógica: desprezo de uma velha senhora pela
Lolly Willowes ver Warner
Londres, assombrada por Defoe
Lovelace *ver* Richardson: *Clarissa*
Lua, desembarque na: previsto
Lubbock, Percy (1879-1965; contemporâneo de F. no King's college e seu superior na Cruz Vermelha durante a Primeira Guerra Mundial): *Roman Pictures* (1923); *The Craft of Fiction* (1921)
Lucas, Charlotte *ver* Austen: *Pride and Prejudice*
Lyons, A. Neil (1880-1940)

Magic Flute, *The ver* Dickinson
mal: de Dostoiévski; de Melville; descrença de F. acerca da existência do; fraco sentido que a maioria dos romancistas tem do; percepção de Joyce sobre o
Man Friday *ver* Defoe: *Robinson Crusoe*
Mansfield, Denis
Maran, René (1887-1959 ou 1960): *Batouala: Véritable Roman Nègre* (1921, Prix Goncourt)
Marius the Epicurean ver Pater
Materials and Methods of Fiction ver Hamilton
Matson, Norman (1893-1965): *Flecker's Magic* (1926)
Matthews, James Brander (1852-1929; "talvez o último da cavalheiresca escola de críticos e ensaístas que honrou a literatura americana na segunda metade do século xix" - *Dictionary of American Biography*)
Maurois, André (1885-1967)
Melville, Herman (1819-91); *Billy Budd*; *Moby Dick*; *Pierre* (citação do capítulo 2)
Memoirs of a Midget ver De la Mare
memória: necessária a fim de perceber um enredo
mente *ver* humana, a mente

Meredith, George (1828-1909); *Beauchamp's Career* (1875); citação de "Lucifer in Starlight" ("O exército da lei inalterável"); citação de "The Thrush in February"; *Evan Harrington* (1861; o herói era filho de um alfaiate bem-sucedido); fede; *Harry Richmond* (1871); inferior a Hardy; *The Egoist* (1879); *The Ordeal of Richard Feverel* (1859); um suburbano vociferante; usa insígnias
Micawber, Mr. e Mrs. *ver* Dickens: *David Copperfield*
Middleton, Clara *ver* Meredith: *The Egoist*
Mil e uma noites, *As*
Milton, John (1608-74)
Miss Bates *ver* Austen: *Emma*
mistério necessário ao enredo
misticismo: oculta alguma coisa
místicos: e a sujeição ao tempo
mitologias: em *Zuleika Dobson*; na fantasia e na profecia; na paródia
Moby Dick ver Melville
morte: como um modo de terminar um romance; de fato; na ficção
motoristas de ônibus: e a estória; e o Infinito
Movimento das Mulheres: e a ficção
Mozart, Wolfgang Amadeus (1757-94)
Museu Britânico, salão de leitura do: figuração dos romancistas reunidos no
música: analogias da ficção com a

Natureza: visões da, por Meredith e Hardy
Neandertal, homem de: ouvia estórias
Newton, Sir Isaac (1642-1727)
Nietzsche, Friedrich (1844-1900): citado, retraduzido de Gide (['cette formidable érosion des contours'dont parle N."; em *Le Faux-monnayeurs*)

Old Wives' Tale ver Bennett
orador, o: busca elevar as emoções
Ordeal of Richard Feverel, *The ver* Meredith
Osíris (divindade egípcia, assassinada e mutilada por seu irmão Set)
ovo, imagens de colocar

padrão; apela para o nosso senso estético; e o enredo; em *Roman Pictures*; em *Thaïs*; em *The Ambassadors*; ligado à atmosfera; sacrifícios jamesianos ao; *ver também* ritmo
Palme, Reg. (trabalhador amigo de F.)
Pan, escola de
paródia, o mecanismo da
passado imediato
Pater, Walter Horatio (1839-94): *Marius the Epicurean* (1885)
Paulo, São, apóstolo

Peacock, Thomas Love (1785-1866)
percepção da vida, natureza intermitente da
Peregrine Pickle ver Smollett
personagens (pessoas); cheios de um espírito de rebeldia; comparados com os personagens da vida real; de Dostoiévski; de transição; em conflito com enredo; interdependência de; massas verbais descrevendo o romancista por alto; o ponto de vista do romancista quanto aos; planos; pseudo-redondos; redondos; redondos (por implicação)
personagens redondos *ver* personagens
personalidade do autor: como é transmitida
pessoas *ver* personagens
Pilgrim's Progress ver Bunyan
planos, personagens *ver* personagens
Poe, Edgar Allan (1809-49)
ponto de vista
Pope, Alexander (1688-1744): *The Rape of the Lock*
Prisoners of War, *The ver* Ackerley
processo criativo: vai se alterar?; *ver também* inspiração
profecia; distingue-se da fantasia; é compatível com o realismo; Melville como exemplo máximo; requer humildade e suspensão do senso de humor; restrições à; romancistas aos quais falta este aspecto; romancistas que possuem esse aspecto; sugere uma canção; um feixe de luz; um tom de voz; volta atrás; volta-se para a unidade
Proust, Marcel (1871-1922); fazia truques com o relógio; inigualável na análise da consciência moderna; paráfrase de uma passagem de *Du côté de chez Swann*, parte i, disfarçada de citação; personagens planos em; ritmo em
provincianismo: pode ser fonte de força para um romancista, mas nunca para um crítico
pseudo-erudição
psicólogo pretensioso, um

Racine, Jean (1639-99): *Bérénice*
Raleigh, Sir Walter: *The English Novel* (1833)
Rape of the Lock, *The ver* Pope
Rasselas ver Johnson
Read, Herbert (1893-1970)
Reid, Forrest (1876-1947)
relógio *ver* tempo
Renan, Ernest (1823-92)
Richards, I. A. (1893-1979)
Richardson, Samuel (1689-1761); citação de *Clarissa Harlowe*; comparado com James; grande dentro de seus limites - mas que limites!
Ridge, William Pett (1864-1930)
ritmo; definido como repetição mais variação; difícil; fácil; *ver também* padrão
romance, o (e romances): afeição como teste final do; Alain sobre; analogias

com a música; baseia-se em evidências mais ou menos do temperamento do romancista; como uma inofensiva galinha; comparado com o drama; definido por A. Chevalley; discutido em *Les Fauxmonnayeurs*; duas forças no; é uma obra de arte, que se rege por suas próprias leis; encharcado de humanidade; futuro do; limitado pela Poesia, pela História e por um mar; não deve ter menos de cinqüenta mil palavras (montante que desqualifica muitos romances normalmente considerados como tal, inclusive pelo menos dois - *The Magic Flute* e *Rasselas* - que estão na lista de exemplos usada por Forster; não tem regras; pode expandir e e restringir a percepção; pode nos dar uma ilusão de perspicácia e poder; retrospecto de 1944 sobre; sempre tem alguma pretensão de representar a vida comum; tende a desandar no fim; três visões sobre o que ele faz; uma das áreas mais pantanosas da literatura; *ver também* enredo; estória; fantasia; humana, a mente; inglesa, literatura; padrão; personagens; personalidade; profecia; ritmo; romancista, o; russos, os romances; século xviii, romances do; técnica

romancista: como cantor; comparado com outros escritores e artistas; deve buscar a expansão, não o acabamento; e a busca da beleza; não deve expor muito interesse pelo próprio método; seu ponto de vista perante seus personagens; seu "toque"; sua função: revelar a vida oculta

Românticos

russos, romances: poucos personagens planos nos

Rutherford, Mark (i.e. William Hale White, 1831-1913)

Sanger, C. P. (1871-1930; advogado): *The Structure of Wuthering Heights* (1926)

Scott, Sir Walter (1771-1832); sobre Jane Austen; *The Antiquary* (1816); *The Bride of Lammermoor* (1819); *The Heart of Midlothian* (1818

secreta, vida

século xviii, romances do

sentimentalismo: ataque de Meredith ao (hoje suspeito); deve ser mantido sob controle

sexo; em Defoe; *ver também* amor; homossexualidade

Shakespeare (1564-1616): *King Henry VIII*; *King Lear*; *Merry Wives of Windsor*; *The Tempest*

Sharp, Becky *ver* Thackeray: *Vanity Fair*

"sich is life" (provavelmente a versão de F. para "sech is life" ["assim é a vida"], observação atribuída a Mrs. Harris por Mrs. Gamp em *Martin Chuzzlewit*, de Dickens

simbolismo: significa algo

Smollett, Tobias (1721-71); *Peregrine Pickle*

Snowe, Lucy *ver* Brontë, Charlotte: *Villette*

Sófocles (*c*. 496-406 a.C.): *Antígona*

sonhos; em George Eliot e Dostoiévski

sono: de fato; na ficção

Stackpole, Henrietta *ver* James: *Portrait of a Lady*

Stacpoole, Henry de Vere (1862-1951): *The Blue Lagoon* (1908)

Stein, Gertrude (1874-1946): queria emancipar a ficção da tirania do tempo
Sterne, Laurence (1713-68); comparado a Virgina Woolf; Johnson sobre; nascimento em; sentimento em (meros cotões de lã grudados na eloqüência); *Tristram Shandy* (1760-67); virou o relógio de ponta-cabeça
Stevenson, Robert Louis (1850-94); *Treasure Island* (1881)
Structure of Wuthering Heights, *The ver* Sanger
surpresa: mais do que o suspense, pressupõe uma platéia mais sutil
Surrey
Sussex: literatura de
Sussex Gorse ver Kaye-Smith
Swift, Jonathan (1667-1745); *Gulliver's Travels* (1726); *Gulliver's Travels* (1726) (para explicação de "minha antologia" *ver* F.
Swiss Family Robinson, *The ver* Wyss

Tchekhov, Anton (1860-1904): *O jardim das cerejeiras*
técnica, mudanças na
tédio; *ver também* Heard
tempo: a seqüência do, base da estória; a tirania do; a vida no, e a vida por valores; a vida no, instintivamente celebrada em *The Antiquary*; em *Guerra e Paz*; o verdadeiro herói de *The Old Wives' Tale*; rebeldes contra o; será sempre nosso inimigo; um *hobby* arriscado para os leigos; *ver também* cronologia
tendências: largamente vistas como portáteis
Tennyson, Alfred, Lorde (1809-1892)
Thackeray, William (1811-63); *Henry Esmond* (1852); *Vanity Fair* (1847-48)
Thaïs ver France, Anatole
Thompson, William Hepworth (1810-86; em 1858 era Regius Professor de grego e não se tornou mestre do Trinity College até 1866)
Tilney, Henry *ver* Austen: *Northanger Abbey*
tipos *ver* personagens: planos
Together ver Douglas
Tolstói, Liev (1828-1910): *Guerra e paz* (1865-72); nenhum romancista inglês é maior do que; tendência a generalizar
tons, classificação do romance pelos
Townsend Warner, Sylvia (1893-1978): *Lolly Willowes* (1926)
Townsend Warner, Sylvia *ver* Warner
tradição literária
Treasure Island ver Stevenson
Trelawny, Edward John (1792-1881): *The Adventures of a Younger Son* (1831)
Trollope, Anthony (1815-82); Miss Dunstable (de *Doctor Throne* e *Framley Parsonag*e, "a proprietária do famoso Óleo do Líbano")

Ulisses ver Joyce
universo, o: como ficção; condados natais posando como se fossem; confidências de romancistas sobre; tentativa de Joyce de cobri-lo de lama

vagabundos, literatura dos
valores: a vida por eles e a vida no tempo
vilões de ficção
Virginia *ver* Woolf
Vitória, rainha (1819-1901)
vitorianismo: às avessas, em Joyce

Ward, Mary Augusta (Mrs. Humphry Ward, 1851-1920)
Wells, (1866-1946); *Boon* (1915), e subseqüente correspondência com James; comparado a Dickens; *Kipps* (1905); *The History of Mr. Polly* (1910); *The New Machiavelli* (1911); *The World of William Clissold* (1926), 117; *Tono-Bungay* (1909; o nome é de um remédio patenteado)
Whiteley, Opal (n. 1896?; seu suposto diário de infância, publicado em 1920, foi considerado autêntico pelo organizador de uma nova edição, de 1962 [segundo fontes recentes, viveu de 1897 a 1991 - N. do T.]
Woodhouse, Mr. *ver* Austen: *Emma*
Woolf, Virginia (1882-1941); citação de *The Mark on the Wall* (1919); comparada a Sterne; ensaio sobre *Robinson Crusoe* (em *The Second Common Reader*); *To the Lighthouse* (1927)
Wyss, Johann Rudolf (1781-1830): *The Swiss Family Robinson* (1812-13)

Xerazade

Zuleika Dobson ver Beerbohm

[1] Não o Arts Theatre de hoje, em Cambridge, e sim um auditório universitário que era então conhecido por esse nome.
[2] Trecho extraído de uma cópia datilografada de propriedade de Mr. P. N. Furbank.
[3] A carta – na qual Housman, com toda a cortesia, se recusa a deixar que "todo um ano (pois as conferências não me tomariam menos do que isso)" fosse "subtraído desses estudos minuciosos e pedantes para os quais sou talhado por excelência, e que tanto me aprazem" – está reproduzida no Livro de Lugares-Comuns de Forster (em seguida ao bloco de entradas incluído no Apêndice A deste volume) e em *Letters of A. E. Housman*, edição organizada por Henry Maas (Londres: Hart-Davis, 1971).
[4] *Two Cheers of Democracy* (Abinger Edition, vol. 11), p. 118.
[5] *Op. cit.*, pp. 105, 118.
[6] Os termos de Forster (citados da p. 34) não correspondem exatamente aos constantes do anúncio das conferências publicado no *Cambridge University Reporter* de 6 de março de 1883. Mas eles, no entanto, variaram ao longo do tempo: originalmente, o conferencista era nomeado por um período de três anos, tinha que proferir pelo menos *sessenta* conferências ao todo, e recebia trezentas libras por ano. Forster, é claro, já tinha palestrado antes sobre temas literários; mas sua antiga série de conferências longas tinha versado sobre história italiana, e seus artigos para o Working Men's College eram um caso à parte.
[7] Na resenha que consta do Apêndice B deste volume e que é a fonte da expressão "galinha inofensiva".
[8] *The Spectator*, 28 de junho de 1930, p. 1055, e 12 de julho de 1930, p. 54.
[9] Consultei apenas uma transcrição desta carta.
[10] Ver p. 192.
[11] Cartas de 19 de novembro de 1926 a Virginia Woolf; 19 de janeiro de 1927 a C. P. Cavafy; 25 de janeiro de 1927 a Dora Carrington; 2 de fevereiro de 1927 a Edward Arnold; 7 de fevereiro de 1927 a T. E. Lawrence; 10 de março de 1927 a E. V. Thompson; e 18 de março de 1927 a T. E. Lawrence. Devo algumas destas citações, mais uma vez, às notas tomadas por Mr. P. N. Furbank.
[12] O Professor (depois Mr.) I. A. Richardson revelou que estava afastado de Cambridge, na época, num "giro de lua-de-mel ao redor do mundo".
[13] Título sob o qual as conferências foram publicadas, em Londres pela Edward Arnold, e em Nova York pela Harcourt, Brace, em 20 de outubro de 1927.
[14] Londres, Chatto & Windus, 1948; ver a p. 33 da edição da Penguin.
[15] *New Adelphi*, junho de 1928, pp. 366-67.
[16] *Saturday Review of Literature*, 17 de dezembro de 1927, pp. 449-50.
[17] Embora não por Lionel Trilling, que cunhou a expressão (*E. M. Forster*, Londres: Hogarth Press, 1944, pp. 10, 155).
[18] Ver pp. 81, 136, 137, 160-66. Ainda em 1944, Forster fazia recomendações de *The Craft of Fiction* à sua platéia indiana; ver a palestra – que decepciona por ser tão repetitiva – "A arte da ficção", que consta do Apêndice D.
[19] Carta a Brian Fagan (o editor de Forster na Edward Arnold), de 2 de

setembro de 1927.
[20] Em especial vários dos resenhistas do livro: pela ordem do seu maior apreço pelo autor, L. P. Hartley (*Saturday Review*, 17 de dezembro de 1927), Virginia Woolf (*Nation and Athenaeum*, 12 de novembro de 1927) e E. F. Benson (*Spectator*, 29 de outubro de 1927). Essas três resenhas podem ser encontradas na preciosa compilação *E. M. Forster: The Critical Heritage*, organizada por Philip Gardner (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973).
[21] Ver, por exemplo, Geoffrey Tillotson, *Criticism and the Nineteenth Century* (Londres: Athlone Press, 1951, pp. 244-69).
[22] Compare-se o tratamento que lhe dá Forster (pp. 40-1, 206-8) com os trechos da obra que constam do Apêndice C.
[23] *The Structure of the Novel* (Londres: Hogarth Press, 1928).
[24] Wilfred Stone sugeriu (*The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster*, Stanford e Londres: Stanford University Press e Oxford University Press, 1966, p. 119) que a longa polêmica com James pode ter sido originada de um encontro inicial infeliz. Será que a comparação forçada entre James e Richardson foi feita com o único objetivo de oferecer a Forster uma oportunidade de parodiar o estilo de James e taxá-lo de esnobismo?
[25] Sobretudo no caso do "ritmo", conceito que tem sido aplicado com bons frutos aos próprios romances de Forster, em especial por E. K. Brown (*Rhythm in the Novel*, University of Toronto Press, 1950) e James McConkey (*The Novels of E. M. Forster*, Ithaca: Cornell University Press, 1957).
[26] *Le Roman Anglais de Notre Temps*, de Abel Chevalley (Milford, Londres).
[27] *Cockney*: relativo ao East End, de Londres, seus habitantes e sua gíria. (N. do T.)
[28] Julgou-se essencial, neste livro, traduzir a palavra "story" por "estória", termo considerado arcaico, embora ainda corrente; a opção se justifica porque o autor concebe a estória como um dos principais "aspectos do romance", ao qual dedica todo o capítulo 2, e que é sempre constrastado com a noção de "história" ("history"), que é a narrativa do conhecimento histórico, não-ficcional. (N. do T.)
[29] Mencionei essa teoria da inspiração num ensaio curto chamado *Anonymity* (publicado pela Hogarth Press).
[30] *Lowbrow*: literalmente, "de sobrancelhas baixas"; termo de uso informal que, no contexto da cultura, designa o que é mais simples e fácil de entender, ou mais popular, por oposição ao que é mais sofisticado e intelectualizado, ou de elite. (N. do T.)
[31] Parafraseado de *Système des Beaux Arts*, pp. 320-21. Agradeço a M. André Maurois por ter me apresentado este ensaio tão estimulante.
[32] Há boas reimpressões de *Moll Flanders* e *Roxanna* na série Abbey Classics (Simpkin, Marshall & Co.). [Em 1975, ambos os romances estavam disponíveis na série Oxford English Novels; e *Moll Flanders* também na Signet Books (New American Library) e na Everyman's Library (Dent)].
[33] *Sich is life*: "Assim é a vida"; a expressão aparece em *The Life and Adventures of Martin Chuzzlevit*, de Dickens, com ligeira diferença ("sech is life"), em observação atribuída a Mrs. Harris por Mrs. Gamp. (N. do T.)
[34] *Humour*: "humor", aqui no sentido de índole ou temperamento. (N. do T.)

[35] Traduzido por Dorothy Bussy como *The Counterfeiters* (Knopf). [Em catálogo, sob este título, na série Penguin Modern Classic.]

[36] πιθανόν: adjetivo grego que significa "verossímil". (N. do T.)

[37] Parafraseado de *Les Faux-monnayeurs*, pp. 238-46. Minha versão, seria desnecessário dizer, não transmite nem a sutileza nem o equilíbrio do original.

[38] No original, "*Pans and puns*": literalmente, "Pãs e calembures". (N. do T.)

[39] Publicado pela Ernst Benn.

[40] *Ulysses* (Shakespeare & Co., Paris) não pode ser adquirido na Inglaterra, no momento. A América, mais esclarecida, produziu uma versão com cortes, sem a permissão do autor, e sem lhe pagar um centavo sequer. [Edições completas e autorizadas foram publicadas nos Estados Unidos pela primeira vez em 1934, e na Grã-Bretanha em 1936.]

[41] Encontrável apenas na edição da obra reunida do autor. Pelo conhecimento dessa obra e por muitas outras coisas, sou devedor da admirável monografia de Mr. John Freeman sobre Melville.

[42] Ver o ensaio certeiro e brilhante de C. P. S., *The Structure of Wuthering Heights* (Hogarth Press).

[43] Há uma análise magistral de *The Ambassadors*, de um ponto de vista diferente, em *The Craft of Fiction*.

[44] Ver as *Letters of Henry James*, vol. 2.

[45] Os três primeiros livros de *À la Recherche du temps perdu* foram muito bem traduzidos para o inglês por C. K. Scott Moncrieff sob o título de *Remembrance of Things Past* (Chatto & Windus). [A obra inteira está disponível em tradução há bastante tempo; o último volume foi traduzido, depois da morte de Scott Moncrieff, primeiro (1929) por Stephen Hudson, e depois (1970) por Andreas Mayor.]

[46] ["Resistência a pressão ou compulsão, oposição, relutância" (*Oxford English Dictionary*). Forster erra a citação, trocando "renitência contra o convencimento" por "remissão".]

[47] *Sich is life*: "Assim é a vida"; ver nota na pág. 85. (N. do T.)

[48] [O uso adverbial de "admirável" ("wonderful") – como de fato "excelente" e "perfeito" – era comum no tempo de Defoe.]

[49] Ou pela *surpresa* e pela expectativa de mais surpresas adiante. Mas isto pressupõe uma audiência mais sutil, e nos conduz para mais perto da literatura.

[50] [O manuscrito apresenta aqui os termos adicionais "que hoje está chocado", mas parece que eles não representam nada senão o equivalente literário de um disco arranhado, desses de gramofone.]

[51] [*Sic*. Provavelmente Forster queria dizer tanto "Highest Common Factor" ("Máximo Divisor Comum") quanto "Lowest Common Denominator" ("Mínimo Denominador Comum") – sendo o primeiro, talvez, mais apropriado, já que o uso do último é menos freqüente em contextos metafóricos.]

[52] Terão eles, portanto, o mesmo H. C. D. que as peças? Talvez eu esteja enveredando completamente por uma via vaga demais, e essa pretensão de um sentido de tempo seja comum a toda a literatura, sendo uma implicação dada assim que se começa a escrever uma palavra atrás da outra. No entanto, ela *não*

é uma implicação da música, nem das palavras consideradas em seu aspecto musical: estas nada têm a ver com o passar do tempo da vida comum.
[53] Que, como *Old People and the Things that Pass*, de Couperus, não chega à grandeza porque seu tema é: "a gente envelhece". É claro que envelhece. O negócio da vida diária é envelhecer – é assim que a seqüência do tempo afeta a humanidade e toda a criação. Mas um grande livro deve assentar sobre alguma outra coisa além do que "é claro".
[54] ["Nota de rodapé" consistindo de partes da passagem citada às pp. 165-6, seguidas pelo comentário:] Típico exemplo do poder de H. J. de indicar instantaneamente e constantemente que um personagem é ordinário, tem deficiências de sensibilidade e exagera na espécie errada de mundanismo. A vitalidade que ele atribui a tal personagem sempre aumenta o seu absurdo.
[55] ["Nota de rodapé" consistindo da passagem citada à p. 164.]
[56] ["Nota de rodapé" consistindo da maior parte da passagem citada à p. 167.]
[57] n.b. Como ele detesta nomear as coisas! Contrastar o artigo anônimo fabricado pelos Newsomes com *Tono-Bungay*; cf. *The Pattern on* [*i.e. Figure in*] *the Carpet*; e ouvir as desagradáveis palavras do próprio H. G. W.: "James requer homogeneidade. Por que um livro deve ser desse jeito? Para uma imagem seria razoável, porque você precisa vê-la por inteiro de uma vez [...]" [*Depois como na p. 170*] – *Boon*, pp. 102-6. E a resposta de James: [*lacuna*].
[58] [Interpolação feita por Forster.]
[59] [Interpolação feita por Forster.]
[60] Parece óbvio, mas, ao admitirmos a importância das pessoas, acertamos um duro golpe na pura e simples narrativa de uma estória. "Uma estória é uma narrativa no tempo sobre bonecos" é uma tese mais fácil do que "Uma estória é uma narrativa no tempo sobre pessoas", porque as pessoas são tão interessantes que podem até sobreviver ao seu declínio.
[61] Quer dizer – enredo intelectual, padrão estético, temos que examinar a peripécia de *Bleak House*, mas é preciso de gosto para apreciar a de *Thaïs* ou a de *Together*.
[62] [Mais precisamente, as pp. 20-35 (exceto por uma entrada estranha ao curso, que foi aqui omitida) mais a primeira entrada à p. 36, defronte à p. 37, em cuja margem esquerda esta nota foi escrita. A última entrada da p. 36 não tem ligação aparente com *Aspectos do Romance*.]
[63] "Sendo a verdade em tudo extremamente delicada e fugitiva, não é à dialética que caberá atingi-la." (N. do T.)
[64] Como em outros livros digitais criados a partir de versões impressas de suas obras, decidiu-se manter a versão integral do texto original. O livro digital permite que se façam buscas de todas as ocorrências de termos a partir de suas ferramentas de busca, por isso foram retiradas os números páginas que se referiam à edição impressa, por ser impossível afixar uma página para cada ocorrência. Sugerimos então que o leitor faça as buscas utilizando-se dos termos separados pelo autor. (N. do E.)